

LAS DANZAS DE CONQUISTA

Un encuentro con la teatralidad

Alejandro Flores-Solis



UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México



Dr. en D. Jorge Olvera García
Rector

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Secretario de Docencia

**Dra. en Est. Lat. Ángeles
Ma. del Rosario Pérez Bernal**
Secretaria de Investigación
y Estudios Avanzados

Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien
Secretario de Rectoría

M. en E. P. y D. Ivett Tinoco García
Secretaria de Difusión Cultural

**M. en C. Ed. Fam. María de los Ángeles
Bernal García**
Secretaria de Extensión y Vinculación

M. en E. Javier González Martínez
Secretario de Administración

Dr. en C. Pol. Manuel Hernández Luna
Secretario de Planeación y Desarrollo
Institucional

**M. en A. Ed. Yolanda E.
Ballesteros Senties**
Secretaria de Cooperación Internacional

Dr. en D. José Benjamín Bernal Suárez
Abogado General

Lic. en Com. Juan Portilla Estrada
Director General de Comunicación
Universitaria

Lic. Jorge Bernaldez García
Secretario Técnico de la Rectoría

M. en A. Emilio Tovar Pérez
Director General de Centros Universitarios
y Unidades Académicas Profesionales

M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla
Contralor Universitario

LAS DANZAS DE CONQUISTA
Un encuentro con la teatralidad

Este libro acreditó el proceso de revisión por pares bajo la modalidad doble ciego, recurriendo a dictaminadores externos a la institución editora. Los dictámenes de esta obra fueron presentados y avalados por el Consejo General Editorial de la UAEM en su sesión del 9 de octubre de 2015, según consta en la minuta correspondiente.

F
1219.3
.D2
F56
2016

Flores Solís, Alejandro.

Las danzas de conquista. Un encuentro con la teatralidad. / Alejandro Flores Solís.-- 1ª ed.-- Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2016.]

308 p ; 23 cm.

ISBN: 978-607-422-698-0

1. Danzas indígenas – México (Estado) -- Costumbres 2. Danzas populares y nacionales mexicanas – México (Estado) – Aspectos religiosos.

LAS DANZAS DE CONQUISTA

Un encuentro con la teatralidad

Alejandro Flores-Solís



UAEM | Universidad Autónoma
del Estado de México

“2016, Año del 60 Aniversario de la Universidad Autónoma del Estado de México”

Primera edición, marzo 2016

Las danzas de conquista. Un encuentro con la teatralidad

Alejandro Flores-Solís

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 50000

Tel: (52) 722 277 3835 y 36

<http://www.uaemex.mx>

direccioneditorial@uaemex.mx



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/mx>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

Citación:

Flores-Solís, Alejandro (2016), *Las danzas de conquista. Un encuentro con la teatralidad*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, ISBN: 978-607-422-698-0.

Responsable editorial: Rosario Rogel Salazar. Coordinación editorial: Lucina Ayala. Corrección de estilo: Edith Muciño. Formación: Eva Laura Rojas. Apoyo administrativo: Juliana Hernández. Diseño de forros: Ángel Esquivel. Asesoría creativa: Pablo Mitlanian. Servicios de catalogación: Marciano Díaz. Asesoría legal: Shamara de León. Imagen de portada: Flor Gutiérrez.

ISBN: 978-607-422-698-0

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Dedicatorias

A las luces de mi vida

Blanca Lilia Hernández y Arantza Flores

A la memoria de mis padres

Al maestro Adam Guevara†

Por su legado y enseñanzas teatrales

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	11
INTRODUCCIÓN	13
EDIFICACIÓN DE LA TEATRALIDAD	25
Teatralidad	26
Representación y acontecimiento convivial	27
Construcción de la teatralidad	29
Elementos estructurales de la teatralidad	42
El espacio	43
El tiempo	48
La acción-ficción	51
Máscara-personaje	59
Música, movimiento y parafernalia	67
Juego-drama	75
UNIVERSO FESTIVO DANCÍSTICO Y REFLEXIONES SOBRE IDENTIDAD	79
Fiesta, danza y teatralidad	79
El cosmos dancístico	85
Danzas-drama	88
Danzas de conquista y de la Conquista	94
Caracterización de las danzas de conquista	105

Reflexiones sobre identidad	124
Identidad étnico-regional y territorialidad	131
Danzas de conquista y gestación de la identidad étnica	139
UN PUEBLO QUE DANZA AL COMPÁS DE LA CONQUISTA	145
Etnografía de las danzas de conquista	145
Los pueblos danzantes	147
La conquista de las danzas	162
Los doce pares de Francia	163
DANZAR PARA CONVIVIR	203
Teatralidad en las danzas de conquista	203
El espacio teatralizado, una configuración ficcional	207
El tiempo teatralizado, historias en acción	215
La acción-ficción, una amalgama de lenguajes	221
Máscara-personaje, convivencia e intercambio	233
Música, movimiento y parafernalia	239
Danzas y juego drama: un ensamble sociocultural	247
REFLEXIONES FINALES	257
REFERENCIAS	267
ANEXO	277

PRESENTACIÓN

Este documento es producto de una investigación que surgió del convenio de la Universidad Autónoma del Estado de México y la Universidad de Hamburgo, Alemania, cuyo resultado es el Doctorado en Lenguas y Culturas Mesoamericanas, a cargo de los doctores PD. Andreas Koechert (Universidad de Hamburgo / Universidad de Quintana Roo) y Georgina M. Arredondo Ayala (Universidad Autónoma del Estado de México).

En él se manifiesta mi interés por el arte teatral, las danzas, es decir, el arte en general en su relación con las ciencias sociales. Este texto muestra el interés que he mantenido como espectador e investigador de los fenómenos escénicos, en la observación de esas realidades y su relación con el contexto sociocultural, en la indagación de las formas en que se trajina del arte a la vida y viceversa.

Abordar a la teatralidad como suceso, o bien, como acontecimiento sociocultural, implica una inserción inmediata con otras esferas, por lo que adquiere complejidad. Al no relacionarlo de manera directa y unidireccional con el teatro, lo escénico se reestructura, rompe con el saber tradicional, se expande hacia nuevos horizontes interpretativos, se exploran otros territorios. Por lo tanto, la constitución de un conocimiento diversificado se manifiesta en este escrito, pero tiene la intención de generar un diálogo entre las expresiones artísticas y el discurso teórico-metodológico de la sociología y la antropología, que dan cuenta de una gama interpretativa que se descubre a partir de la interdisciplinariedad.

Se aborda un conjunto de danzas tradicionales del Estado de México que forman un complejo dancístico denominado danzas de conquista, desde la perspectiva de la teatralidad, pero de manera específica desde lo escénico, fenómeno que existe al momento en que se realiza. Estas danzas tienen la característica de constituirse como un juego-drama, cuya importancia se refleja al condensar en su seno elementos estructurales de un acto representacional que, sin ser teatro, mantiene como

fundamento lo dramático, la escenificación, de tal manera que se transparenta un acto de comunicación y expresión que se configura en un acto de convivencia en el que se resignifican el tiempo, el espacio, la acción, ficción, máscara-personaje y parafernalia; elementos que en conjunto dan cuerpo y vida a la teatralidad.

La complejidad en la que se circunscribe la realidad, las danzas-drama, así como los discursos generados a partir de la teatralidad, se condensan en un juego de palabras, de hechos significativos que son analizados y registrados en este escrito, emparentados con la construcción de la identidad ética regional.

Aunque el estudio se centra en la descripción de una realidad específica, no desdeña la posibilidad de relacionarse con otros contextos, con otras realidades en las que están presentes estas danzas-drama. Desde la península ibérica, pasando por Centro y Sudamérica, en todos los lugares donde la conquista española se llevó a cabo, se heredó un conjunto de tradiciones, pero también de cosmovisiones que se reconstruyen en el hacer diario, en la cotidianidad y se insertan como parte primordial de la memoria histórica.

La investigación invita a reflexionar sobre el universo que se abre a partir del estudio de la teatralidad y los procesos socioculturales que viven los pueblos danzantes de la zona poniente del Estado de México, por ello, agradezco a cada uno de los integrantes de las cuadrillas, los encargados de las danzas y, en general, a los pueblos danzantes por permitirme moverme al compás de los sones, el ritmo, la cadencia en cada paso y en cada pulsación del tambor, pero además por dejarme ver el alma de sus danzas como actos de convivio profundo, lo que a final de cuentas matiza y da un nuevo universo interpretativo y de comprensión cuando se les mira desde la teatralidad.

Agradezco a la Facultad de Antropología, de la Universidad Autónoma del Estado de México, a la Dra. Georgina Arredondo Ayala, exdirectora de la Facultad de Antropología, así como a mis directores de tesis, PD. Dra. Barbara Pfeiler de la Universidad de Hamburgo y de la Universidad Nacional Autónoma de México y PD. Dr. Andreas Koechert de la Universidad de Hamburgo y de la Universidad de Quintana Roo, por su acompañamiento y orientación para la realización del presente documento. A los doctores que formaron parte del sínodo en el examen de grado, Prof. Dra. Inke Gunia, Prof. Dr. Ortwin Smailus y Dra. Claudine Hartau de la Universidad de Hamburgo, Alemania, por sus comentarios que han permitido enriquecer el trabajo y acrecentar el conocimiento en materia cultural.

INTRODUCCIÓN

En la historia de los estudios escénicos, del teatro y de las ciencias sociales, se ha generado una diversidad de planteamientos y reflexiones desde diversas ópticas, cuya finalidad ha sido desarrollar un conocimiento y comprensión más profunda de la realidad circundante. El referente histórico para dejar al descubierto esta gama de estudios es el siglo XX y los inicios del XXI.

Las diversas escuelas, ciencias y disciplinas, con enfoques bifurcados, se han abocado a desentrañar y disertar sobre los fenómenos teatrales y performativos, mismos que han desembocado en la teatrología, la teatralidad, la sociología del teatro, antropología teatral, los estudios de la representación, los etnodramáticos, la etnoescenología, el performance, así como los estudios de la corporalidad y las emociones, entre otros.

Desde estos referentes se observa que se ha dialogado más sobre las artes escénicas, con una preponderante mirada occidental. Sin embargo, éstos no se han cerrado ni constituido un cerco que limite su crecimiento, ya que cada vez se acrecientan los estudios sobre fenómenos parateatrales en distintos países, así como la multiplicación de diversos enfoques (Prieto, 2005).

La nueva fisonomía que ha adquirido la filosofía de la ciencia, así como los diferentes modelos interpretativos de las ciencias sociales, del arte y del teatro mismo, han constituido tendencias centrífugas; sin embargo, un refugio natural para los estudiosos en Latinoamérica han sido los estudios específicamente teatrales, antes que del performance. De ahí el diversificado desarrollo y reflexión sobre la actuación en el sentido teatral que se ha generado hasta el presente, mismo que vincula el proceso del discurso de los actos, con las teorías de la actuación y la representación.

A pesar de ello, se ha expandido un complejo y enriquecedor abanico de metodologías, de miradas teóricas, desde Patrice Pavis (1998), Judith Butler (1988), Jean Duvignaud (1970, 1981), Gabriel Weisz (1986), Richard Schechner (1994, 2000),

Jean-Marie Pradier (2001), Turner (1982), Fischer-Lichte (2008) y Féral (2002), entre otros, en donde los trabajos inter y transdisciplinarios, la interculturalidad, el etnodrama, la etnoescenología, así como el complejo performativo son un recurrente mayor.

La experiencia escénica-teatral sobre la que se sitúa esta variedad de estudios imprime un sello, un valor que se le otorga al arte, el cual ha variado a partir de su producción, distribución y consumo en el nuevo ordenamiento social y cultural que se vive en la actualidad y en relación inmersa con las industrias culturales, el auge del capitalismo cognitivo y las formas mediáticas de comunicación, que permiten analizar los horizontes de la teatralidad y la performatividad, con respecto a las prácticas políticas, sociales y culturales en configuración conexas con la cotidianidad.

Ante ello, los estudios del performance emergen en la liminalidad y en el intercambio de un campo disciplinar a otro, en la complejidad de circunstancias representacionales; entre la vida y el arte, entre las ciencias sociales y el teatro; en las metáforas de la teatralidad, en la búsqueda de herramientas interpretativas para comprender los lenguajes, los comportamientos y las prácticas socioculturales. El performance se asemeja entonces a una esponja mutante, porque en su sentido intrínseco, da cuenta de los procesos en los que se circunscriben las realidades socioculturales.

Turner (1982, 1985) coloca como relación básica de la vida social al performance, y lo sustenta cuando expone que los actos, desde la perspectiva de la representatividad en la que se circunscriben las fiestas, los carnavales, las escenificaciones, las danzas, entre otros, expresan, revaloran y significan a la realidad en la que se llevan a cabo. Se articula como un acto de dramatización en el que sus participantes son sujetos activos en toda la extensión de la palabra, ya que transforman, desplazan, reelaboran, interpretan y recrean la realidad de manera continua. Cada acto conjunta un conglomerado de significaciones.

En cada conjunto de actos los sujetos adquieren códigos identitarios, se comprenden a sí mismos, reflexionan sobre su entorno, sobre la colectividad, reestructuran la relación entre el lenguaje y su estar en el mundo. Se simboliza el hacer cotidiano que los conecta unos con otros y con la realidad en la que se circunscriben. Ante ello, el arte performativo se convierte en un conductor por su particular condición de acto, en un espacio de enunciación que comunica y resignifica, en una brecha que abre multiplicidad de posibilidades interpretativas.

La conjunción de prácticas simbólicas y materiales por medio de las cuales actuamos e interpretamos la realidad, se encargan de la producción de nuestras subjetividades, mediante una serie de dispositivos institucionalizados. Todo ello ha fundado rupturas con el pensamiento de manera recurrente; sin embargo, desde la perspectiva de los actos emanados del ámbito festivo, desde el universo de lo representacional, existe un acomodo de los sujetos para actuar sobre el actuar cotidiano.

Desde este enfoque, el cuerpo humano adquiere relevancia porque acciona y a su vez se teatraliza, genera experiencias que se acumulan y amplían el conocimiento que se tiene sobre la realidad. El sujeto, a través de la corporalidad, se revela a sí mismo, se recrea en su propia experiencia, en donde el cuerpo se establece como un articulador de lenguajes, un dispositivo que atraviesa diversos órdenes.

El fenómeno de la corporalidad no constituye únicamente un asunto particular, sobre el que se puede aplicar el pensamiento y llevar a cabo un análisis con toda sutileza y rigor, sino que... se trata de un fenómeno fundamental (Grundphänomen), siempre implicado en la constitución de otros fenómenos, una de las condiciones fundamentales del pensar mismo, “la perspectiva de todas las perspectivas”, desde la cual se abre el ser humano a la experiencia y a sus relaciones con el mundo, con los otros y consigo mismo. En este sentido le corresponde a la corporalidad un lugar central e inexcusable en toda teoría fenomenológica de la racionalidad o del sujeto (Escribano, 2011: 87).

Así, el cuerpo y el conjunto de simbolizaciones que se desprenden del mismo lo convierten en un reservorio de interpretaciones. Es decir, el cuerpo es representación, porque es representado en un tiempo y espacio determinado, juega y se moldea a través de la ficción. Es receptor de un conjunto de imágenes de un pasado y presente reconfigurado en una memoria histórica.

Si el cuerpo es considerado un lugar de experiencias perceptivas de la realidad circundante, entonces se puede comprender también como una metáfora de la sociedad. Por lo anterior, Csordas (2003) sostiene que la corporalidad abre brechas interpretativas, al momento que se le considera base existencial de la cultura, que permite pensar dialécticamente al cuerpo y a la objetivación. Es decir, hay que ver al cuerpo como un generador de significados intersubjetivos. Bajo esta óptica el cuerpo adquiere un lugar activo, antes que pasivo en la dinámica sociocultural.

La interacción entre el sujeto, el cuerpo y la sociedad permite dimensionar y comprender al cuerpo como lugar de la experiencia perceptiva del mundo, pero al

mismo tiempo como lugar de producción de sentidos sobre las imágenes de otros cuerpos, y permite que el sujeto se mire, se observe frente a las imágenes de su propio cuerpo (D'Angelo, 2010).

El cuerpo, con base en lo anterior, es considerado como existencia del sujeto ya que a través de él se relaciona y recrea, pero también construye su mundo. Se configuran los sentidos e imágenes; se redimensiona la percepción del mundo, se generan interpretaciones y cosmovisiones. Es una construcción sociocultural que se estructura a través de la cotidianidad corpórea. Pero así como el cuerpo se convierte en un productor, receptor y productor de significados socioculturales; un conector referencial es el movimiento, considerado una válvula de escape a partir del cual se configura el mundo representacional, y en conjunto con la teatralidad, permite compenetrarnos en el universo escénico-representacional.

Antes de continuar, es preciso aclarar lo siguiente; aunque lo performativo permite la comprensión de prácticas socioculturales, desde la generación de los actos, la constitución de actores sociales hasta la reconstrucción permanente de realidades, el presente trabajo expone un ejercicio interdisciplinario en un encuentro con el cuerpo en movimiento, constituido a través de las danzas.

Un elemento común que adquiere preponderancia en las danzas, por la forma de abordar las propuestas escénicas, es el cuerpo que emerge dentro de las prácticas dancísticas como dispositivo que permite reflexionar en torno a una diversidad de temáticas, donde aparece lo dramático, lo teatral. A partir de la danza, del movimiento, se erige la relación del cuerpo como eje estructurante de lenguajes, pero también lo experiencial se conecta al cuerpo a través de la danza, como una cadena kinética de movimientos, de actos de enunciación experiencial, proclamados a través de la intersubjetividad que provocan la relación de actos conviviales (Dubatti, 2011a).

El paradigma de la representación se modifica y transmuta, se reviste de nuevas formas y contenidos. Desde esta perspectiva, el drama, lo escénico-teatral, se retoma como eje central y estructurante para comprender las danzas, desde la óptica de la teatralidad, antes que otras perspectivas que se desbordan en lo extraescénico. El armazón del teatro, sus elementos constitutivos fundamentales que se cristalizan a través de los actos representacionales, forman una perspectiva que aporta datos significativos que generan una comprensión multidimensional de lo sociocultural.

Las prácticas dancísticas se trasladan desde lo representacional a lo representacional en donde el productor primario es el cuerpo del danzante, del actor, quien a través

del movimiento corporal, de los lenguajes resignificados que plantea a través del movimiento, se convierten en ejes articuladores de lo escénico, de la representación.

Por lo tanto, el interés manifiesto en el presente escrito por desarrollar una teorización ligada al ámbito teatral que permita generar aportaciones a la expresión dancística, surge a partir de los estudios sobre problemáticas presentes en el área teatral y cultural, pero también nace de la búsqueda de metodologías escénicas generadas en la experiencia adquirida como actor-director. En la práctica, se manifiesta a partir del encuentro con diversas danzas tradicionales del Estado de México, que guardan un vínculo indisoluble con el arte teatral.

La dramaturgia escénica desplegada en las danzas abordadas permite que converjan diferentes realidades, es ahí donde se revisten diferentes dimensiones teatrales, las cuales se evidencian desde la óptica de la teatralidad. De esta manera la investigación generó como propósito fundamental analizar la teatralidad como soporte fundacional de las danzas.

El conjunto de danzas abordadas de acuerdo con sus características forman un complejo dancístico, son danzas-drama que por su estructura son un referente de la evangelización realizada en Mesoamérica, pero además manifiestan una presencia étnica que da cuenta de un sentir cultural de expansión y confirmación de un catolicismo refrendado a partir de la construcción de representaciones sociales.

El complejo dancístico al que se hace alusión a lo largo del trabajo corresponde a las denominadas “danzas de conquista” nombradas *Los doce pares de Francia*. En dicha danza se cuenta la historia de Carlomagno y sus caballeros, que tienen como religión fundacional al cristianismo-catolicismo. Este grupo de cristianos se enfrentan al Almirante Balán, rey de los moros, quien además profesa un sistema de creencias vinculado al Dios Mahoma. En síntesis, se puede considerar que esta danza de conquista se formula a partir del enfrentamiento de dos grupos religiosos, cuyo antagonismo se expresa mediante la escenificación de combates, la recuperación o defensa de un territorio, pero ante todo, la conversión a la fe cristiana.

Estas danzas poseen características específicas que las distinguen del grupo de danzas que están presentes en la región poniente del Estado de México, como *Los lobitos*, *Vaqueritos*, *Pastoras*, *Arrieros*, *Azteca*, *Concheros*, y sobre todo aquellas que forman parte del complejo dancístico denominado danzas de conquista, donde destacan las morismas, trabajadas ampliamente por Brisset (1991, 2009a) en España y América Latina, así como Jáuregui (1996, 1997), Bonfiglioli (1993, 1995, 2004), Maira Ramírez (2001, 2002, 2003), Eduardo Matos (2008) y Fernando Muñoz (2000), quienes dirigen sus estudios a distintas regiones del país.

Ahora bien, con la finalidad de tener un mayor acercamiento con la teatralidad en el presente escrito, ésta es considerada una estrategia interdisciplinaria estructurada y sustentada en sistema de códigos de comunicación y expresión por medio de los cuales se edifica la realidad, se privilegia la conformación y apreciación lúdica del mundo, que se constituye por medio de una serie de actos representacionales-conviviales significativos que transmiten discursos y configuran representaciones sociales apropiadas y pertenecientes por el grupo que las elabora. Pero además se considera un constructo sociocultural que codifica el modo de percibir al mundo y la manera de autorrepresentarse en el escenario social a través de la simulación de acciones y representaciones que recrean la realidad.

A partir de la comprensión de la danza y los elementos estructurales de la teatralidad, así como su análisis, se examinan el conjunto de acciones que adquieren un sentido de teatralización, desde el juego-drama manifiesto en la danza, donde la simulación se las ingenia para parecer lo más real posible. En consecuencia, las interacciones gestadas en el colectivo permiten que fructifique una diversidad de sentidos identitarios, a partir de la reconfiguración de las identidades étnicas, que guardan una conexión regional. Se descubre una serie de mecanismos que dinamizan la capacidad que se tiene para comprender la praxis de los actores sociales en su historia y devenir cotidiano, cuestión que exhibe y multiplica la probabilidad de construir teatralidades donde quiera que se produzca un fenómeno de convivio-representacional.

Para desarrollar la investigación se debatió sobre la teatralidad, sus componentes estructurales en las danzas de conquista en correlación con el ámbito festivo popular y la construcción de la identidad étnica. El trabajo se orientó desde la perspectiva del método comparativo y etnográfico, se implementó el diálogo con los teóricos que han trabajado sobre las unidades de análisis que fueron apareciendo y se vertieron en el documento para realizar una comprensión y análisis de los constructos teóricos.

El trabajo se efectuó con el seguimiento, registro y análisis de cinco localidades del Estado de México donde se llevan a cabo estas danzas: Palmillas, correspondiente al municipio de San Felipe del Progreso; Santa María del Monte, Zinacantepec; Tenango del Valle; La Concepción Coatipac, Calimaya y Mexicaltzingo; todas ubicadas al poniente de la entidad mexiquense. El trabajo de campo se realizó durante cuatro años en los que se hizo el seguimiento de las cuadrillas de danzantes, tomando en consideración los tiempos y su inserción en el ámbito festivo.

Fue preciso visitar cada localidad durante sus fiestas, con la intención de observar, obtener entrevistas y generar registros visuales a través de las fotografías y el video, tareas que permitieron percibir el ambiente festivo que inunda a las diversas poblaciones de la región motivo de análisis, así como los procesos identitarios que se estructuran a partir del sentido étnico-cultural.

Se generó una observación *in situ* de las danzas, toda vez que el objetivo fue observar cómo se manifiesta la teatralidad, cómo se desarrolla lo escénico-representacional, a través de cada uno de los componentes. Se registraron los rasgos de la teatralidad y la observación de las relaciones que sostienen entre sí, su comportamiento y la reproducción de significados que se desprenden de la misma; todo ello se convirtió en el eje estructurante del trabajo.

Una de las aportaciones vertidas en el presente documento es que a partir de la comprensión del campo semántico de la danza y los elementos estructurales de la teatralidad, así como su análisis, se examinan acciones que adquieren a partir del juego-drama manifiesto en la danza un sentido de teatralización, donde la simulación se las ingenia para parecer lo más real posible. Esto permite en consecuencia que las interacciones gestadas en el colectivo fructifiquen en una diversidad de sentidos identitarios.

Se deja al descubierto la serie de mecanismos que dinamizan la capacidad que se tiene para comprender la praxis de los actores sociales en su historia y devenir cotidiano, cuestión que exhibe y multiplica la probabilidad de construir teatralidades donde quiera que se produzca un fenómeno representacional. De esta forma se estudiaron las especificaciones que conlleva la teatralidad en sí, su vínculo con el resto de la sociedad y las consecuencias socioculturales que se desprenden de la misma, para mostrar, en un primer acercamiento, los aspectos teóricos que la conforman, y después referir algunos aspectos socioculturales de quienes las realizan.

Lo anterior se presentó sin perder de vista que la configuración de las teatralidades se relacionan con las fiestas, actos que en sí mismos tienen como estructura motivos religiosos fundacionales; por ello, como una de las principales intenciones de la investigación, planteo que es preciso identificar, interpretar y analizar las teatralidades que se manifiestan en las danzas de conquista y que aún se representan en la zona poniente del Estado de México en el ámbito festivo-popular, así como se manifiesta la identidad étnica naciente, producto de las interacciones gestadas en las propias danzas. Para lograr este propósito, se determinó comprender los componentes semánticos de la danza.

Se distinguieron los componentes de las fiestas tradicionales y su parentesco con las danzas de conquista, así como la reflexión de las características constitutivas de éstas. Lo anterior permitió analizar los vínculos que se entrelazan en este tipo de danzas y la teatralidad, además de observar la participación de la comunidad en diversas facetas de estas expresiones, los elementos en conjugación con el cúmulo de rasgos constituyentes de cada población danzante, que permiten la gestación de identidades, haciendo partícipe a los integrantes de la comunidad bajo el esquema de roles o papeles representacionales, admitiendo el encuentro frontal con la teatralidad.

Con base en dichas premisas, el trabajo permitió una búsqueda de principios teóricos-subyacentes importantes, que implicaron una selección, un ordenamiento y reinterpretación de los textos elegidos, luego una exégesis y síntesis de ellos, a modo de extraer lo sustancial de los sistemas de pensamiento que no siempre se traslucen a la letra y en la organización textual existente. Sin embargo, no se descartó la posibilidad de presentar una crítica valorativa de los textos, cuestión que a final de cuentas está presente en toda reflexión y construcción del pensamiento científico.

El referente interpretativo de la teatralidad fue la fiesta, la celebración, lo vivo y lo que simboliza para el grupo que la efectúa, porque el énfasis reposa en el modo en que se realizan las danzas teatralizadas y su vinculación con las tradiciones y costumbres de los pueblos danzantes. Se planteó una pregunta de investigación con la intención de poder desarrollarla: ¿cómo se manifiesta la teatralidad a través de sus componentes estructurales en las danzas de conquista, en el ámbito festivo popular, y qué relación guarda con la identidad étnica?

Se identificó el campo semántico de la danza, los elementos estructurales de la teatralidad, el juego-drama: todo ello permitió descubrir, en primera instancia, las formas que adquieren, cómo se compaginan y diferencian; fue necesario tomar en consideración autores que parten de distintas posturas teóricas en la investigación dancística y teatral. Bajo la perspectiva del método comparativo y etnográfico se implementó el diálogo con los teóricos que han trabajado sobre las unidades de análisis que fueron apareciendo y se vertieron en el documento para realizar una comprensión y análisis de los constructos teóricos.

Se planteó constituir diversos niveles de encuentro con el objeto de estudio; el primero fue el diálogo con los teóricos de la teatralidad y la danza que de una u otra forma dieron la pauta interpretativa; como segundo se consideró el estudio etnográfico y comparativo de casos concretos a través del cual se observó a la realidad a través del

encuentro de las danzas de *Los doce pares de Francia*, lo que permitió la aparición de un tercer nivel que fue el análisis y la reinterpretación de la realidad a través de la dialogicidad generada entre teoría y realidad. Pero además se retomaron aportes de la propia memoria histórica, con la intención de hacer tangible los procesos de identidad generados a partir de las danzas mencionadas.

Aunque el tiempo escénico y dramático se construyen en el acto en sí, en el pleno de la representación fue fundamental encontrar las conexiones entre ellos y con la realidad en la que se circunscriben las danzas, el ejercicio de la investigación nos llevó a diferenciar tiempo y espacio real del representacional. Aunque simbólicamente se conectan, el representacional abre un conjunto de sentidos interpretativos que se amplían a través del acto mismo de los danzantes y su universo, y más aún del propio observador que es el asistente-espectador.

El juego-drama, vertido en las danzas, se vislumbró a partir de la construcción intensa que se vive en cada paso, cada desplazamiento, cada parte de la historia contada una y otra vez, pero nunca de la misma manera, ya que cada vez que se danza, cada ocasión que se escenifica la historia de Carlo Magno, hay una serie de modificaciones en el contexto que hacen variar al propio acto representacional. Por lo tanto, la descripción, la observación, la interpretación, así como la reflexión permitieron ahondar en el objeto de estudio, que en términos centrales fue la teatralidad, y como centro de análisis fueron, en este caso, las danzas, constituidas como actos representacionales.

Así, las técnicas implementadas fueron enmarcadas desde lo cualitativo, lo que implicó la observación, la entrevista abierta, la utilización del video y la fotografía como elementos que permitieron dar seguimiento al trabajo. En ciertas partes del proceso de investigación, el punto de vista del danzante fue fundamental para descubrir y comprender.

Por lo tanto, la teatralidad y su comprensión requiere generar un acercamiento a lo central constitutivo del drama para afirmar su autonomía, pero a su vez un conjunto de relaciones con lo extraescénico. Finalmente, puedo decir que la exposición de este trabajo, antes que ser un escrito concluido, es un generador, un dispositivo que abre caminos para explorar nuevos horizontes de conocimiento sobre el universo escénico, para ello es preciso encontrar los conectores necesarios desde los dispositivos teórico-metodológicos, pasando con la inter y la transdisciplinariedad, así como los ordenadores de la complejidad sociocultural que hoy se manifiesta en el hacer

cotidiano, pero además de la realidad compulsiva que viven las ciencias sociales y por ende el conjunto de realidades en las que convivimos diariamente.

Con la finalidad de darle cuerpo y estructura a la obra, la investigación se distribuyó de la siguiente manera: en el primer capítulo se abordan temas vinculados a la construcción de la teatralidad, cuya intención fue identificar y comprender sus elementos estructurales: tiempo-espacio, acción-ficción, máscara-personaje, música, movimiento y parafernalia.

El segundo apartado plantea la relación que se estructura entre la fiesta, las danzas-drama y la teatralidad. Fue necesario vislumbrar la caracterización de las danzas-drama, las danzas de conquista, y encontrar la correspondencia con los procesos de construcción de la identidad étnica en correlación con la regionalización y la territorialidad.

La tercera parte plantea la etnografía de la danza de conquista, para lo cual fue preciso ubicar a los pueblos danzantes, dibujar sus características espacio-temporales e históricos. También se reflexionó con respecto a las danzas de conquista, de manera particular con *Los doce pares de Francia*.

El cuarto y último capítulo plantea el análisis de la danza de *Los doce pares de Francia*, desde la teatralidad y sus elementos constituyentes, además de dejar al descubierto la reconstitución de la identidad étnica presente en los pueblos danzantes. En último lugar se presentan las consideraciones finales, la bibliografía y anexos.

DANZAS DE LA CONQUISTA. UN ENCUENTRO CON LA TEATRALIDAD

RESUMEN

El trabajo se centra en la descripción, comparación y análisis de la teatralidad manifiesta en un complejo dancístico que por su propia estructura se convierte en un referente primordial de la evangelización y la construcción de la religiosidad popular, con presencia étnica, que da cuenta de un sentir cultural de expansión y confirmación de un catolicismo refrendado a partir de la construcción de representaciones sociales. De manera particular se diserta sobre la danza *Los doce pares de Francia*.

Para la realización del trabajo se efectuó el seguimiento, registro y análisis de cinco cuadrillas de danzantes ubicadas al poniente del Estado de México, se analizaron las especificaciones que conlleva la teatralidad en sí, su vínculo con el resto de la sociedad y las consecuencias socioculturales que se desprenden de la misma, para mostrar los aspectos teóricos que la conforman y los aspectos socioculturales de quienes las realizan.

Palabras clave: teatralidad, danzas drama, danzas de conquista, identidad étnica.

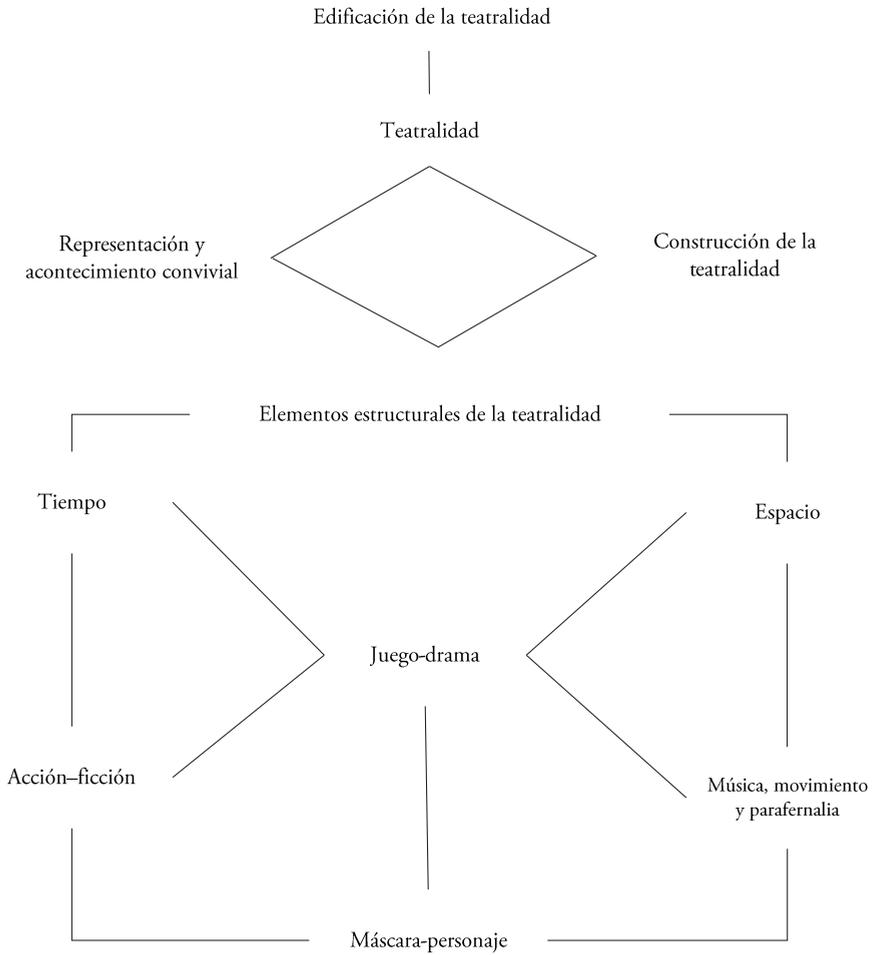
SUMMARY

The work focuses on the description, comparison and analysis of theatricality manifested in dancístico complex by its very structure becomes a key reference for the evangelization and construction of popular religion with ethnic presence that realizes a sense cultural expansion and Catholicism endorsed confirmation from the construction of social representations. In particular are lectures on dance the twelve pairs of France.

To carry out the work monitoring, recording and analysis of five dancers crews located to the west of the State of Mexico was conducted, specifications involved theatricality itself, its link to the rest of society and socio-cultural consequences that were analyzed They are arising from it, to show the theoretical aspects that form and the sociocultural aspects of those who make them.

Keywords: theatricality, drama dances, dances of conquest, ethnic identity.

EDIFICACIÓN DE LA TEATRALIDAD



TEATRALIDAD

Departir sobre la teatralidad implica entablar un diálogo con el hombre, con ese ser sociorracional que edifica en su cotidianidad un sinfín de relaciones que se entrelazan en la sociedad, constituyendo redes complejas que desembocan en la cultura y descubren formas y estilos de vida, prácticas que son parte fundamental del mismo y que dan cuenta de la historia, del presente y prefiguran su futuro.

La cualidad de lo teatral es identificar la franja y los constituyentes que devienen del teatro, que estructuran una red de relaciones que se articulan en un complexus que origina incluso contradicciones, debates, y genera un cosmos de interpretaciones múltiples y variables. Porque la teatralidad, además de comprenderse como proceso, revela el uso de los elementos de construcción y significación del teatro (Adame, 2009).

Pero la teatralidad, aparte de ser entendida como proceso “que modifica un estado o situación por la acción de un sujeto que se da a ver o de otro que observa –o sea la representación–, reclama la necesaria interdependencia entre ficción y realidad. En el teatro se representa realidad o sea ficción, y hay ficción porque existe la posibilidad de representar realidad” (Adame, 2009: 86).

Lo anterior implica observar la representación en dos sentidos: lo representante, que es la escena como tal; y lo representado, que es la realidad configurada a partir de un conjunto de símbolos y prácticas que adquieren diversos sentidos y significaciones (Pavis, 1998). Y es que dichas representaciones se reconstituyen de una variabilidad de componentes que no siempre son los mismos. Pueden ser acontecimientos que ya ocurrieron, personajes, relaciones y objetos reales, sucesos acaecidos en distintos momentos.

Es relacionar la realidad y la ficción en un acto único que es la representación, misma que comulga con los elementos constituyentes de la teatralidad, y forma parte de los entramados culturales al igual que la danza y otras expresiones escénicas, donde el referente singular es el convivio que une y nutre de sentido este conjunto de actos. Sin embargo, y a pesar de la relación intrínseca, es preciso acotar con mayor precisión la relación que mantienen la representación y el convivio.

Representación y acontecimiento convivial

Un referente que se destaca con respecto al arte teatral¹ es la representación o como aparece en distintos escritos en lengua inglesa, el performance (Fischer-Lichte, 2008; Pavis, 1998). A partir de este referente se pueden observar diversas implicaciones, como la aparición de una diversidad de maneras para comunicar y expresarse, desde las cuales se resignifica a la realidad circundante. Involucra la generación de múltiples imágenes, es algo que ya existe antes de simbolizar a la escena, pero tiene la particularidad de hacer presente, en el instante de la presentación escénica, la estructuración de actos conviviales.

Dicha representación requiere del convivio porque implica la coincidencia en un mismo tiempo y espacio de agrupaciones de hombres y mujeres que forman y estructuran colectivos. Esto implica una relación íntima de presencias en donde se requiere de un intercambio humano directo, ya que no se asiste con la intención de estar solo, sino de compartir, de entablar relaciones reales y no reales. De ahí que sea una socialización comunitaria que requiere de la proximidad del otro, un encuentro cara a cara. Como resultado se tiene que sin convivio no hay representación, pues este es un acontecimiento vivo, efímero, que convierte la experiencia teatral en experiencia vital, emparentado con la vida de una manera profunda (Dubatti, 2011a).

Desde esta perspectiva es que aparece la *repetición* de algo existente, o bien, la *creación de un acontecimiento* escénico. Ambas se convierten en el soporte de todo acto escénico. Es decir, aunque la representación parte de la realidad y toma como suyos los constituyentes primarios de la vida, los convierte en realidades alternas, imaginarias, que pueden ser tomadas como reales en el momento preciso en que se representa. Aparece el simulacro como ese punto que define lo teatral (Barría, 2011).

El acto representacional se manifiesta como creación activa. Es decir, crea un universo imaginario en el que se realizan acciones, se hace realidad una ficción

¹ Expresión artística que tiene como sustento básico lo convivial y, a través de sus dramaturgias y componentes estructurales (acción, ficción, tiempo, espacio, máscara-personaje,) pretende comunicar a un auditorio un hecho o espectáculo vivo. Mantiene vínculos directos con la trama viviente de la experiencia colectiva, la cual por su misma naturaleza se constituye como el conjunto de actos representacionales complejos. Es una forma de expresar, significar y simbolizar la praxis del colectivo, y de cómo ésta actúa y modifica la realidad circundante; por tal motivo se ha llegado a considerar una manifestación sociocultural, ya que el hombre se representa a sí mismo en interacción permanente con los ámbitos natural y social.

gobernada por las leyes de la convención establecida por los actores y el público. Se realiza una sucesión de circunstancias que forman el carácter temporal de dicha acción que es imaginada, pero también expresa categorías mentales. Es convención que se realiza en un lugar y tiempo específico.

Se manifiesta como un conjunto de significaciones, imágenes espacio-temporales, cuya función es que los acontecimientos exhibidos aparezcan como reales (Barría, 2011). Se subraya así la frontalidad y la exhibición del producto escénico que se ofrece a la mirada del otro. Contiene en su seno una serie de redes de acciones que al momento de realizarse toma cuerpo el acto mismo de la representación. Incluye a la escena en sí y al público que participa como un ente activo.

Y es que la representación sólo existe en el presente común del ejecutante, el lugar de la acción-escena como tal y el espectador. Denota en todo momento el sentido convivial que adquiere (Dubatti, 2011b), y advierte su existencia a partir de los parlamentos y roles que realizan los actores; mismos que se comprenden al ser proferidos en el contexto de enunciación que previamente seleccionaron los participantes. Por ello, aparece la diversidad de representaciones que el hombre imagina y recrea (Pavis, 1980, 1998).

Hoy se considera la representación como la materia para analizar la escena. Constituye un sistema discursivo y textual, se erige como un metalenguaje hecho por convenciones que sugieren la realidad y proponen un sistema interpretativo. Genera una apropiación de las técnicas y convenciones artísticas, es lo que permite que se produzca el efecto de realidad. Lo que se observa en la representación es un conjunto variable, heterogéneo y complejo de símbolos que son extraídos de la realidad en la que se circunscribe el acto escénico, pero que son resignificados al momento en que se lleva a cabo la escenificación y vuelve a moverse el discurso cuando interviene el público receptor.

A partir del universo simbólico se llega a un reconocimiento del espacio, del tiempo y las interacciones que entablan los sujetos. Es un vínculo comunicativo y expresivo a partir del cual adquiere sentido y nuevos significados, tanto la realidad ficcional como la verdadera. De ahí que las situaciones y los conflictos que se manifiestan ocasionen que la representación se matice, adquiera vida, se bifurque hacia diferentes caminos interpretativos, se complejice a partir del descubrimiento de las ambigüedades. Es la creación del universo dramático donde las acciones que recrean los actores dan credibilidad a la realidad representada. Aparecen los discursos,

formas de intervenir de los participantes, se vislumbran lugares y caracteres. Empieza el juego de la representación donde cada actor-personaje manifiesta la diversidad de maneras para expresarse, ocasionando con esto el efecto de realidad esperada (Pinkert, 2006).

En síntesis, en este documento se destaca la representación como un puente fundamental para comprender la teatralidad, que permite clarificar los sentidos que adquiere para advertir y dar entendimiento a la realidad. Esto dilucida el camino a seguir hacia el encuentro con la teatralidad, cuestión que ocupará nuestra atención en las siguientes líneas.

Construcción de la teatralidad

Hablar sobre teatralidad implica iniciar el recorrido por el mundo de las ideas, de las formas representacionales, a través de las cuales nos conectamos con el mundo y al mismo tiempo interpretamos el devenir del hombre. Es preciso tener presente que la construcción de lo que hoy somos y seremos tiene como punto de partida lo que pensamos, cómo pensamos y cómo ello tiene un reflejo en las formas de actuar y conducirnos.

El término de teatralidad tiene diversas implicaciones. Una primera es que los estudios se pueden dividir en dos vertientes, una que refiere a algo privativo del medio teatral; es decir, cuando se vincula al teatro refiere a criterios específicos que lo delimitan como una forma privativa de arte, da cuenta de todos los rasgos y elementos estructurales que conllevan a la puesta en escena teatral. La segunda forma aboga por una comprensión amplia de este fenómeno, lo ubica fuera del margen del teatro como arte autónomo y lo centra como categoría sociocultural pre-estética, lugar donde se funda la cultura, la religión, la política, entre otras (Fischer-Lichte, 1995; Cornago, 2003, 2009).

“In this respect, the introduction of the term ‘theatricality’ appears to be a potentially useful strategy infinitum” (Fischer-Lichte, 1995: 2), por lo tanto requiere de atención, pues existe toda una discusión sobre una u otra manera de comprenderla y aplicarla. Este movimiento ha desencadenado un revuelo teórico al cual refiere Fischer de la siguiente manera:

His exploration and evaluation of a huge body of thoroughly diverse and multifaceted historic material leads to the conclusion that theatricality may be understood and defined simply as an element functioning in different discourses within a range of disciplines that are devoted to cultural studies such as sociology, ethnology, anthropology, psychology, philosophy, the historical sciences, art history, cultural semiotics and so on, as well as theatre studies. The notion of theatricality depends on the respective discourse as to what kinds of cultural, social, political events and processes are regarded and addressed as theatrical and what kind of arguments are used to show the existence and functioning of theatricality in everyday life (Fischer-Lichte, 1995: 4).

Esto implica un doble movimiento, pues la teatralidad permite descubrir procesos teatrales, o bien, el propio constructo está determinado por un uso específico de los procesos comunicativos que son condicionados histórica y culturalmente. Para comprender entonces los constructos que regulan y edifican a la teatralidad, ésta tiene que moverse a partir de la interdisciplinariedad con la intención de adentrarse en un mundo imaginario que va estructurándose en la cotidianidad y permite desentrañar la cosmovisión del grupo que lo realiza para, a su vez, reencontrarse con una multiplicidad de mundos, de imágenes, de representaciones e interpretaciones, así como de relaciones e interacciones que dan cuenta de la complejidad de las relaciones humanas. De ahí que cuando se habla de teatralidad se haga alusión, en primera instancia, a los imaginarios sociales y la cercanía que se tiene con el juego, todo ello sin perder de vista los nexos que lo emparentan con el teatro, pues ambos se configuran como actos representacionales y comparten elementos que los estructuran y que su utilización afecta de algún modo la escena cultural de hoy (Cornago, 2009).

A todo esto surge una pregunta obligada: ¿qué es la teatralidad? Barthes (2003) menciona que una especificidad de lo teatral es la teatralidad. De ahí que puede considerarse como el teatro sin el texto, como un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito. Es decir, se puede pensar en la serie de actos y acciones que los personajes realizan en un tiempo y espacio determinado, donde se ponen de manifiesto los artificios representacionales, los gestos, tonos, distancias, sustancias y luces, en donde se exalta el lenguaje exterior por sobre el texto mismo.

Theatricality does not emerge passively from an ensemble of theatrical objects whose properties one could enumerate at a glance, but as part of a dynamic process

belonging to both the actor and the spectator, who takes possession of the action (Féral, 2002: 99).

Es un factor de creación, un germen que permea los distintos momentos en los que se manifiesta la representación. No existe un teatro sin una teatralidad (Barthes, 2003). Implica un encuentro con lo espacial-temporal, lo visual, lo comunicativo y expresivo que envuelve a la escena. Tiene que ver con la enunciación de la palabra, el gesto, el movimiento, así como con el desdoblamiento visualizado del personaje/actor y del universo de expresiones de las que hace uso; la artificialidad que da sustento a la representación.

Es proyectar mundos sensibles, diversidad de imágenes que muestran realidades divergentes; es mostrar a la luz, el contenido oculto, aquel que está latente pero que cuando se manifiesta deja al descubierto al drama. De ahí que aparezca de manera recurrente que la teatralidad se visualice como ilusión perfecta, como marca del artificio (Arana, 2007).

Implica una multiplicidad heterogénea de signos-códigos, la presencia de ejecutantes-actores, la constitución de un tiempo y espacio estructurado a partir de la representación, la convergencia de lenguajes, la iconicidad del cuerpo y del gesto. Por eso, Juan Villegas comenta que el término de teatralidad puede ser llevado a la vida cotidiana, significando determinados acontecimientos públicos donde los participantes adquieren la categoría de actores por la adquisición de roles y la representación que esto implica, pues no se comportan de manera “natural”. Antes bien adquirirían máscaras, se desempeñan como personajes en función de otros que son observadores-espectadores.

A performance takes place in and through the bodily copresence of actors and spectators. For in order to bring it about two groups of people who act as ‘doers’ and ‘onlookers’ have to assemble at a certain time and at a certain place in order to share a situation, a span of lifetime. A performance comes into being out of their encounter—out of their interaction (Fischer-Lichte, 2004: 2).

Desde esta perspectiva el sujeto-actor se convierte en un eje importante para la realización de la teatralidad, ya que “The actor’s presence alone is enough to assure that theatricality will be preserved and that the theatrical act will take place—proof that the actor is one of the indispensable elements in the production of stage-related the-

atricity. The actor is simultaneously the producer of theatricality and the channel through which it passes” (Féral, 2002: 99-100). Así se convierte en un acto colectivo que requiere de la presencia, del encuentro cara a cara. Sin embargo, es preciso tomar en consideración con respecto a la teatralidad, que ésta se integra a partir de la relación que guardan en sí los signos-códigos textuales mediante significantes escénicos que crean, a su vez, nuevos signos-códigos donde el actor adquiere sentido.

He encodes it, and inscribes it with signs within symbolic structures on stage that are informed by his subjective impulses and desires. As a subject in process, the actor explores the “other” he creates, making it speak. These perfectly encoded symbolic structures are easily recognized by a public that appropriates them as a mode of knowledge and experience. All are forms of narrative fiction (fantastical characters, acrobats, mechanized marionettes, monologues, dialogues, representations) that the actor brings to life upon the stage (Féral, 2002: 100).

Aparece el cuerpo del actor como el lugar de confrontación del yo con la alteridad. Es un cuerpo simbólico que se mueve y genera conocimiento. Es decir, acciona, actúa con sentido, articula movimientos, lenguajes que adquieren significados a partir de las interrelaciones con otros sujetos y por ello se significa de manera diferente a la cotidianidad. “Acting is the result of a performer’s decision (as actor, director, designer, or playwright) to consciously occupy the here-and-now of a space different from the quotidian, to become involved in activity outside of daily life” (Féral, 2002: 101).

El actuar moldea y permite distinguir al tiempo y espacio fuera de ese entorno cotidiano para devolverlo nuevamente a la mirada del otro, pero ese retorno es a través de la ficción-representación. Es la interrelación de múltiples ficciones con respecto a la representación en el espacio de una alteridad. A partir de la acción se manifiesta la teatralidad segunda noción.

La acción y la actuación son el resultado de un conjunto de decisiones que el intérprete ejecuta con la intención de ocupar de manera consciente un espacio y un tiempo, donde *el aquí y el ahora* se diferencian de lo cotidiano a partir de la representación. “In this process of transformation, we have the imbrication of fiction and representation. Theatricality does not emerge passively from an ensemble of theatrical objects whose properties one could enumerate at a glance, but as part of a dynamic process belonging to both the actor and the spectator, who takes possession of the action he watches” (Féral, 2002: 102).

De esta manera, la teatralidad se puede realizar en cualquier lugar y momento, no tiene una territorialidad definida. Antes bien, es la enunciación en el espacio artificial de la mimesis, es una forma alterna a la realidad existente y se estructura a partir de representación-ficción; en otros términos es un duplicado de la realidad que se hace pasar como real. De ahí la importancia de la actuación, la espacialidad, la corporalidad, la música, lo sonoro; todo es moldeado por la representación que convive en manera intensa, efímera y fructífera en la teatralidad.

Así, la teatralidad tiene que ser comprendida como drama, como acción, lo cual implica dimensionar un tiempo y espacio escénico-dramático, un lugar donde se lleve a cabo la representación. “Más allá de que alguien considere que lo teatral es algo específico del ámbito artístico de la escena, es innegable que en cada cultura existe un sentido de la teatralidad que se juega en ámbitos de la realidad, tanto social como privada, política o psicológica, muy diversos” (Cornago, 2009: 3). Sin embargo, esto es insuficiente para tener una comprensión total de la realidad, tiene que ampliarse el horizonte desde el cual se mira, por eso puede ser considerada también como ceremonia que conlleva una cadena de rituales.

Es algo vivo que se adquiere socioculturalmente, que da cuenta de la realidad circundante. Ileana Azor (2002) la define a través de la formulación de valores y marcos reflexivos referenciales y aunque persiste la idea de interpretarla como esencia de lo teatral, es una manera de acercarse para expresar parte de la totalidad del *corpus* que la formula. Es un acercamiento primario para comprender los parámetros de lo que ha sido y lo que no es, sin perder los nexos indisolubles que entraña con el drama.

Azor comenta que tiene que considerarse como una estrategia multidisciplinaria, un sistema de códigos de comunicación y construcción de la realidad, en el cual se privilegia la conformación y percepción lúdica y visual del mundo, considerando que en una misma realidad existan diversas teatralidades que se constituyen como una serie de acciones lúdico-significativas que transmiten discursos y configuran la dimensión del imaginario social del grupo o clase social que lo elabora.

Es un constructo sociocultural que codifica el modo de percibir al mundo y la manera de autorrepresentarse en el escenario social simulando acciones, representando al hombre en su accionar, lo que abre la posibilidad de existencia de fenómenos similares pero muy variables en un mismo lugar. Señala la capacidad que tiene para comprender y accionar la praxis de los actores sociales en su historia y devenir cotidiano; se exhibe la posibilidad de construir múltiples teatralidades donde quiera que se produzca el fenómeno representacional.

Anne Ubersfeld (1993) la relaciona con la pluralidad de modelos actanciales y con el conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales que la constituyen como virtual y relativa y dan pauta a lo escénico representacional. Villegas, por su parte, considera que “es un artificio, es la interpretación de signos textuales mediante significantes escénicos que crean, a su vez, nuevos signos” (Villegas, 1996).

De lo dicho hasta el momento, queda claro que a la teatralidad se le puede ver como un hecho representacional escénico-dramático que se encuentra cargado de signos donde se puede identificar a la acción, cuya constitución se da a través de actos significativos que representan el sentido de quien lo realiza. Es el conjunto de una serie de drama-acciones cuya característica es que se encuentran cargadas de multiplicidad de signos que se gestan en un tiempo y espacio ficcional, mismos que dan cuenta de la realidad donde se circunscribe.

A performance does not transmit pre-given meanings. Rather, it is the performance, which brings forth the meanings that come into being during its course. For a long time, scholars proceeded from the assumption that performances serve the purpose to convey specific pre-given meanings (Fischer-Lichte, 2004: 8).

Néstor García Canclini (2005)² complementa lo anterior cuando menciona que es una construcción visual y escénica de la significación, lo cual puede observarse en escenificaciones que representan el sentir de quien lo lleva a cabo, solventando las necesidades que se tienen. Se refiere a la capacidad teatral que tiene el individuo para poder aislar una parte de su realidad para dramatizarla a través de escenificaciones que le permiten tomar conciencia de su entorno y así dar solución a problemáticas que son compartidas por la colectividad. Es encarnar roles o papeles observables a través de los personajes, los cuales son cada vez más complejos y disímiles, ya que al extraerse de la realidad adquieren significación corpórea al momento en que se representan en determinada situación tiempo-espacio.

Es decir, se puede hablar de una teatralidad cultural, lo que implica entrar en contacto directo con el universo simbólico que se estructura a partir de las relaciones e interacciones entre los sujetos, mismas que se encuentran condicionadas por un tiempo y espacio específico; es decir, el contexto, ya que

² Aunque García Canclini utiliza el término teatralización, se hace referencia directa a lo que los otros especialistas en el tema abordan como teatralidad.

...la teatralidad inherente a las ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, así como a la construcción de las identidades y las estrategias de comunicación de los medios de masas, como la radio, el cine, la televisión o Internet, nos muestra la cantera de la que la escena teatral toma sus lenguajes; no en vano, el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla (Cornago, 2009: 3).

Ana Goutman (1992, 1995), más que comprender a la teatralidad como escenificación, menciona que es la fusión de la acción-ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente a un sujeto que mira y a un objeto mirado, y aún más allá, requiriéndose que el espectador entienda al objeto mirado como ficción.

Se debe comprender a la teatralidad como una serie de simulaciones que adquieren significaciones diversas, realizadas en un espacio dramático donde se edifica la acción y se sitúa la ficción, que se configura y concreta con la presencia del actor que lo convierte en sagrado porque simboliza un lugar representado y el espectador reconstruye con su imaginación (Laferrière, 2003).

Villegas (1996) aclara que es un acto de representación que requiere no sólo del sujeto espectador, sino que éste dé por hecho que el acto que presencia es una simulación, una ficción y una representación cuya característica es que en un momento determinado deja de existir como ente pasivo, que solamente observa, para convertirse en un ser activo, en actor que personifica su propia experiencia rebasando la línea ficcional propia de las escenificaciones, dando como resultado lo que se puede denominar como acción-ficción sociocultural. Es decir, el público-receptor se vuelve dinámico, propositivo, estructurándose como un actor más que da vida a la serie de actos representativos en los cuales se involucra.

La teatralidad, además del público activo y de verse como ilusión que permite considerar como real el mundo creado en la escena, abre la puerta al artificio, al juego, es algo vivo que conlleva una serie de interpretaciones o puntos de referencia cuando el acto es llevado a cabo adquiriendo cuerpo en el tiempo y el espacio dramático, por lo que se considera como un proceso que se reelabora, reinterpreta y adecua a las situaciones que vive el grupo que lo realiza y representa su sentir. De esta forma se concreta en la praxis sociocultural, en los discursos teatralizados modelados por la autorrepresentación que conlleva a la situación dramática, acto ficcional que convierte al sujeto en actor social, en ser pensante capaz de transformar su entorno.

Con base en lo anterior es que se puede hablar de una morfología de la teatralidad que dé cuenta de su estructura y las propiedades de la forma en una búsqueda incesante que pretende encontrar las relaciones y observa cómo se teje una red de intercambios entre los códigos, signos, símbolos, prácticas, formas comunicacionales y expresivas que van apareciendo a partir del drama-acción, de la representación.

Para realizar tal tarea es preciso entonces encontrar los vínculos entre la teatralidad y su propia naturaleza, entendida ésta como el basamento a partir del cual se estructura y fundamenta. Desde esta perspectiva la noción que permea la propia teatralidad tiene que ver con los conocimientos que se adquiere y con la ruptura, la mimesis, el juego, el rol, el espectáculo y la catarsis. Entonces se puede hablar de la naturaleza mimética de la teatralidad, que incluye las nociones de imitación y fingimiento; tiene un valor catártico y genera una noción de totalidad significativa y de presencia permanente del cuerpo y del objeto en escena. Se habla de la coexistencia de códigos que se vinculan con el artificio, que permite se descubran sus nociones de desdoblamiento y duplicado. Es enfocar la mirada entre las fronteras reales o imaginarias de la representación.

Se configura como un evento en el que aparece como sustantivo la interacción, lo convivial, lo que implica entonces una reproducción de saberes, formas de convivencia, de imaginario sociales. Se pone de manifiesto que la representación es temporal, climática, fragmentaria, discontinua, heterogénea, múltiple. Es la conjunción de lo real con lo irreal, de ejecutante con el espectador-público. Pero también implica concentrar la mirada en la repetición que tiene todo acto representacional que se ubica también como ritual. Es acercarse al mundo simbólico de una manera lúdica, libre. Es como una liturgia que se acerca a lo sagrado, pero no de manera pura, antes bien de una forma grotesca, cotidiana. Es una representación que muestra la perversión de las formas cotidianas y las simboliza (Fischer-Lichte, 2005).

Hablar de la naturaleza de la teatralidad implica encontrar también los niveles a los que hace alusión Gustavo Geirola (en Arana, 2007), a partir de los cuales se estructura. Estos niveles tienen que ver con lo estático. En él operarían cuatro elementos básicos: cuerpo, mirada, tiempo y luz; es decir, se discute el tiempo y el espacio como dos componentes fundamentales, mismos que adquieren forma a partir de la mirada del otro y de uno mismo y de la luz que orienta la propia mirada.

El otro nivel se conjuga como dinámico, el cual incluye la energía y la acción. Tiene que ver con el movimiento, una dialéctica entre quien ejecuta y quien observa en una espiral que lleva a un movimiento constante donde se manifiestan las fuerzas

que le dan vida, una lucha de poderes, el deseo y las aspiraciones. Es una manera de comprender a la teatralidad desde sus propios impulsos con una serie de vértices que se mueven hacia distintos ángulos. De acuerdo con lo anterior requiere tomar como referente fundamental las relaciones que tiene sobre sí la teatralidad y sus componentes, así como con otros campos, como son la ceremonia, el rito, el contrarito, la fiesta y el propio teatro.

Es hacer confluír un concierto de miradas que se reúnen en la representación. Cada mirada caracterizada por la relación que se guarda con otras miradas, con respecto al otro y uno mismo; miradas contiguas que se dirigen hacia distintos puntos y direcciones (Arana, 2007). Partir de estos referentes puede dar cuenta de los aspectos que se encuentran relacionados con la teatralidad, que permiten dimensionarla como una realidad que tiene su propia caracterización, vida y forma.

Sin embargo, la teatralidad independientemente del tiempo y el espacio, siempre se presenta como una totalidad mimética enunciante, implica las modalidades de exposición de la realidad como es la narrativa, los discursos y la gestualidad. Caracterizada por la serie de artificios de los que se vale para darle un sentido de real a la representación; la espectacularidad que manifiesta al momento de hacerse presente y el sentido ritual que conlleva intrínsecamente.

Es una manifestación expresiva que resignifica el espacio y el tiempo a partir de la enunciación de la palabra, del desdoblamiento del enunciador que juega un doble papel: el de actor-personaje y el de encargado de dar a conocer, expresar y comunicar el contenido del acto en sí. Pero además, a partir de la propia teatralidad se establecen múltiples relaciones socioculturales en las que el intérprete puede aparecer en cualquier momento de la vida, en la cotidianidad o en momentos precisos en donde el hombre ritualiza o genera productos culturales.

De esta manera, se estructura una teatralidad social que se relaciona de manera directa con una pluralidad de prácticas escénicas a partir de la representación. Se constituyen una serie de prácticas cuyos códigos están determinados por el sistema cultural y social en que se lleva a cabo, es decir el tiempo, el espacio y el contexto serán el referente imprescindible, cuya característica es que se entreteje a partir de las interacciones, creando un sinnúmero de significaciones y se regenera de manera constante.

Performances are characterized by their eventness. The specific mode of experience they allow for is a particular form of liminal experience. In order to understand performances

adequately, they are not to be held as works of art but as events. Since a performance comes into being by way of the interaction between actors and spectators, since it brings forth itself in and through an autopoietic process, it is impossible to label it a work. For when the autopoietic process has come to an end, the performance is not given as its result; rather, even the performance has come to an end. It is gone and irretrievably lost. It exists only as and in the process of performing; it exists only as an event (Fischer-Lichte, 2004: 9).

Por lo tanto, la teatralidad tiene que mirarse como la construcción en términos bajtinianos de un crono-topo que permite ver las conductas y comportamientos de las colectividades, el diseño de los imaginarios sociales, el universo imaginativo y lúdico del hombre, el cosmos donde se reconstituye el sentido de la vida. Sin embargo

Theatricality is not a sum of enumerable properties or characteristics, but can be discerned through specific manifestations, and deduced from phenomena termed “theatrical”...it is not limited strictly to the theater, but can be found in dance, opera, and performance art, as well as in the quotidian. If the notion of theatricality goes beyond the theater, it is because it is not a “property” belonging to the subjects/things that are its vehicles. It belongs neither to the objects, the space, nor to the actor himself, although each can become its vehicle. Rather, theatricality is the result of a perceptual dynamics linking the onlooker with someone or something that is looked at. This relationship can be initiated either by the actor who declares his intention to act, or by the spectator who, of his own initiative, transforms the other into a spectacular object (Féral, 2002: 105).

Es decir, la teatralidad implica procesos dinámicos, pero también en el ejercicio de la interacción requiere de la mirada del otro, donde los elementos teatrales son solamente la forma de llegar a construir y significar lo representacional. El denominado público-espectador quien crea al otro, pero es de observar que ese otro no está sujeto a lo dictado en la cotidianidad, pertenece a un no lugar que da cuenta de un sinfín de lugares, para ello es preciso diferir de lo cotidiano. Es un acto representacional que se construye a partir de la acción-ficción, que se vale de los artificios, de la simulación, en donde el tiempo y el espacio son reconstruidos en un encuentro cara a cara entre los tejedores de la representación y los espectadores.

En resumen, y retomando elementos de las distintas interpretaciones que aportan los distintos autores a la teatralidad, para el presente trabajo se comprenderá a la

teatralidad como un proceso, un acto convivial y representacional (performativo) que se estructura a través de un conjunto de dramas-acciones, de una totalidad mimética enunciativa, de hechos significativos que se gestan en un tiempo y espacio ficcional y permiten la transmisión de discursos que configuran imaginarios sociales y sistemas de códigos de comunicación a través del conjunto de percepciones, de acciones lúdicas, visuales, sonoras y significativas que se manifiestan en la autorrepresentación del hombre social, en la variedad de roles, máscaras-personajes que los involucrados pueden desempeñar. De ahí que se manifieste como un constructo sociocultural, un espesor de signos y sensaciones, involucra ceremonias y rituales, caracterizados de forma particular porque necesitan de un espectador activo, un público que personifique su propia existencia.

Desde esta perspectiva, la teatralidad adquiere una magnitud singular, pues el drama se presenta como un binomio drama-vida ligado a la fiesta, la celebración, los sueños, los imaginarios, vinculados a una sola raíz, el juego (Duvignaud, 1982), es una relación intrínseca entre quien lo realiza y el mundo que le rodea, es la expresión escénica del acontecer y hacer cotidiano. Toda actividad vital constituye un pretexto para la dramatización escenificada de la propia existencia, cuya demostración se da a través de conductas, actitudes y relatos dramatizados de las vivencias que permean el existir en el mundo social, en la cotidianidad, donde la simulación se hace presente en la estructuración de un tiempo y espacio ficcional que adquiere corporalidad en la representación, donde los personajes son los encargados de hilar la trama.

Lo sustancial versa en reconocer la vida colectiva, esa región lúdica que invade la existencia empezando por la divagación, la ensoñación, las formas de convivencia y la manera de relacionarse, lo cual es importante como lo son también las innumerables especulaciones que generan los imaginarios sociales sobre realidades concretas. Esto permite comprender las formas en que el hombre recrea su medio social en el que se desenvuelve.

Cuando se habla de teatralidad, la oralidad se convierte en uno de los medios a través de los cuales se comunica, logrando traspasar las fronteras del olvido, y aunque la memoria histórica subsiste, el diálogo es el punto de encuentro. La palabra permite acercarse al entendimiento de una multiplicidad de realidades, de sentidos, caracterizados por la representación, que permite recorrer el telón, observar y mostrar al mundo la diversidad, la heterogeneidad sociocultural.

Es de resaltar que el denominador de esas representaciones es su escenificación de manera sencilla, donde predominan la gestualidad corporal y el juego vocal; es decir, el movimiento corporal y el requiebro en lo verbal en conjunto con el tiempo y el espacio, permiten adentrarse en un mundo diferente donde la ritualidad es el punto de unión, ya que simboliza y significa la vida colectiva; la teatralidad permite la risa, utiliza metáforas verbalizadas, ironiza, aprende de la historia, de lo comentado, porque es algo que se reconstruye una y otra vez, es el ámbito natural para el desarrollo del juego, de la libertad.

Hay que considerar la capacidad de hibridación y su carácter complejo que conllevan estos actos, es decir, la condición lúdica de los participantes al incluir materiales nuevos y viejos, tradicionales y modernos, símbolos antiguos y contemporáneos, materiales de carácter urbano-industrial, todo ello conviviendo en un mismo tiempo y espacio; la teatralidad conlleva un proceso permanente, que en su forma de existir, de mostrar y subsanar necesidades individuales y colectivas, reelabora metodologías de aprendizaje que le permiten al hombre, tomar conciencia de su entorno, de su accionar en el mundo (Adame, 2006).

Las teatralidades tienden a convertirse en un eje cultural, encuentran un sustento en la organización social inherente al grupo, por lo que engloban dos objetivos:

- 1) Poseen un contenido y una esencia de identidad
- 2) Cumplen las funciones de legitimación y cohesión grupal (Alcántara, 2002).

Son acciones a través de las cuales el yo se distingue del no yo, formas mediante las que se comprenden e interpretan las diferencias y similitudes del grupo en el cual se desarrolla el individuo con sus normas y reglas. Su presencia persiste en lugares donde se conservan complejos socioculturales estructurados en especies de esquemas o sistemas que tienen relación con la memoria colectiva, reapareciendo cíclicamente en las representaciones colectivas de tipo mágico-religioso o histórico-culturales, siempre en actitud solemne, caracterizados porque los actores desempeñan papeles durante su desarrollo, simulan acciones, roles que son recreaciones de la realidad (Prieto, 2005, 2009).

Es un proceso creativo permanente a través del cual el hombre recrea la esencia de la tradición, que sobrevive gracias a la comunidad, al grupo, a lo vivo y necesario para que él teatralice su realidad, recree su vida a través de la representación del drama; por eso forma parte de los actos celebrativos, del ritual, en qué y cuánto compromiso se establece con Dios, las fuerzas de la naturaleza, el santo o los demás miembros

de la comunidad, pues de esta manera el hombre rescata su medio: a través de la representación de sí, de su contexto, su realidad, por tal se dice: “no solamente existe un contexto social que produce teatro, sino que el mismo contexto se vuelve por sí teatral” (Meyer en INBA, 1985: 6).

Además, la teatralidad, en voz de Domingo Adame, implica “la capacidad del individuo para transformar la realidad a través de su propia transformación” (Adame, 2004: 10). Es tener presente que surge de las relaciones socioculturales que el hombre entabla con su entorno natural y social, con sus propios congéneres. Por lo tanto hay que hablar de teatralidades. Esto se genera por la diversidad y heterogeneidad cultural que se manifiesta hoy día y la dinámica de transformación que tiene la sociedad en sí.

Es un encuentro con la producción de signos, mismos que son destinados culturalmente; es una confrontación permanente con una diversidad de sentidos y significados que hablan de la realidad circundante; es la puerta que abre la posibilidad de relacionar e integrar discursos, lenguajes, formas expresivas y comunicativas. Pero es en la perspectiva de las teatralidades socioculturales que los actos representacionales adquieren una nueva direccionalidad crítica reflexiva que puede transformar a partir de las interacciones entre los códigos escénicos, sus componentes, o bien, como se ha mencionado en líneas anteriores, elementos estructurales

Finalmente, es preciso mencionar que esta investigación se centrará en la comprensión de teatralidades que se presentan en el ámbito de la fiesta tradicional local, en el contexto ceremonial conmemorativo, de forma específica en las danzas de conquista, que forman parte de un conglomerado mayor: las danzas-drama. Uno de los propósitos de estas danzas es simbolizar (abstraer) la realidad social; se caracterizan por puntualizar un momento de excepción colectiva y cultural que conjunta lo sacro con lo profano, términos indisociables que en concreto corresponden a dos esferas separadas en las cuales se funda toda vida en sociedad, cuya significación está directamente ligada a la relación entre cultura, trabajo y vida cotidiana.

Pero antes de descubrir estos relacionamientos, es necesario precisar cuáles son los componentes, las particularidades de la teatralidad. Este punto forma parte del siguiente apartado.

Elementos estructurales de la teatralidad

Es a partir de lo teatral, como dice el investigador Cornago (2006), que se vislumbra en la teatralidad todo un laboratorio que es apto para identificar y analizar cómo se entreteje el funcionamiento de la representación, cuáles son sus estrategias, pero al mismo tiempo identificar el estado situacional de cada cultura.

En ella aparece la teatralidad como algo inherente a lo artístico teatral, también a la cultura, donde se hacen visibles ceremonias sociales, actividades populares, actos políticos, así como la construcción de las identidades, y de igual manera el consumo, las estrategias de comunicación y el uso de la tecnología. Todo ello adopta en cierta medida mecanismos de la escena teatral y al mismo tiempo los códigos de la cultura donde se desarrolla.

La teatralidad, si bien mantiene relaciones íntimas con lo representacional, tiene sus propias especificaciones, sentidos, funciones, comparte estos mecanismos artístico-culturales. Por lo tanto, el camino a seguir será adentrarnos en el universo de esos componentes, con el fin no sólo de comprenderlos, antes bien buscar sus relaciones, su integración. Compenetrarse en el universo de los signos, de los símbolos que dan cuerpo y forma a cada elemento y en consecuencia a la teatralidad, misma que se considera un contenedor y aplicador de dispositivos teatrales que se relacionan de manera intrínseca con la cultura en cuestión, los cambios y transformaciones, pero también con los fundamentos de la percepción, la generación de significados que dota de una capacidad divergente para construir realidades a partir de subsumirse en otras realidades.

Cada representación es portadora de sus propios códigos, de sus propios mecanismos de comunicación que se ven reflejados en la cotidianidad, donde existen receptores articulados a partir de los encuentros cara a cara. Cada mensaje connota información y denota signos. Por ello, la teatralidad se manifiesta por el conjunto de representaciones que caracterizan a determinada sociedad. Es una construcción que requiere de numerosas categorías, las cuales se relacionan en un tejido de sistemas. Por ello, es necesario mencionar que para un mejor entendimiento de la teatralidad es preciso tener mayor claridad en cuáles son esos componentes que la estructuran, dan cuerpo, forma y sentido, cuestión que será motivo de atención.

El espacio

Al hablar de teatralidad y espacio se hace referencia a lo representacional, a esa dimensión reconstruida, efímera y cambiante, donde se manifiesta lo dramático, así como los actos ficcionales que se exhiben en todo su esplendor.

Cuando se habla de espacio en relación con el arte teatral, se hace alusión a cuatro de manera primaria. Un primer espacio describe el lugar teatral, el edificio; el segundo se refiere al escenográfico; el tercero es el escénico³ y un cuarto refiere a lo dramático (Ubersfeld, 2002; Laferrière, 2003; Pavis, 1998). Un punto de unión y convergencia entre estos cuatro espacios es la representación, que delimita el área en la que se recrean las relaciones entre los actores y tiende a convertirse en un lugar sagrado porque en él se simbolizan las relaciones. Por ello se puede hablar de un quinto espacio, el representacional, mismo que sintetiza a los cuatro anteriores, es perceptible en escena, a lo representante, en él tienen evolución los personajes y las acciones, pero también es edificado por agentes externos, los espectadores.

El sustento fundamental de todos estos espacios es lo actancial,⁴ las relaciones que entablan los participantes-personajes entre sí y las acciones que devienen de esta relación, son los lugares ficticios donde se desarrollan las acciones (Brook, 1973). Sin ello, el drama no tiene sustento. De esta manera el espacio adquiere su fortaleza total cuando el público se forma una imagen completa de la estructura dramática de la obra, no sólo de alguna de sus partes. Esta imagen está constituida por la acción, la cual a su vez se estructura a partir de las relaciones que entablan los personajes entre sí con las acciones y el desarrollo de la acción.

El hecho de que una determinada clase de teatro dé prioridad a las palabras, a las ideas, al cuerpo, a las imágenes o al movimiento dice mucho de esa sociedad. De igual forma, el espacio que ocupa el espectador frente a la escena, su actitud ante la representación, su relación con el actor, su posición distanciada o cercana frente a lo que está viendo son también significativos (Cornago, 2006: 195).

³ Cuando se habla de lo escénico se hace referencia a varios hechos, dos son importantes de resaltar, el drama, la acción o serie de acciones que se desarrollan en un espacio en sí; escenario, espacio y cómo se transforma y se hace tangible, a la vista de todos.

⁴ Se refiere a las fuerzas principales del drama y su papel en la acción. Es la revelación dialéctica y el traslado progresivo de los caracteres de los personajes y la acción. Esclarece la configuración de los personajes en comunión a un sistema global de acción.

Así, la construcción del espacio desde la teatralidad implica comprender la esfera de las relaciones, de la interacción, del intercambio de ideas, conceptos, imaginarios, cosmovisiones, lo que desestructura la cotidianidad y da paso a la constitución de un ámbito alterno, festivo, ritual, simbolizado y ficcional. Es un rompimiento que se vislumbra a través de la representación que confluye en la teatralidad. Desde esta perspectiva el espacio es una dimensión reconstruida, efímera y cambiante. Pero es preciso tomar en consideración el lugar que ocupa el otro, su mirada, lo que provoca y desencadena, cuya articulación espacial se configura como una lluvia de sentidos (Cornago, 2006, 2009).

A partir de estos componentes se percibe la proyección de un esquema actancial que se encuentra organizado con respecto a la relación manifiesta entre el sujeto que busca y el objeto buscado, una eterna lucha de encuentro y desencuentro, una red de conflictos que provocan que alrededor de estos dos polos graviten el resto de los actantes, quienes ya en conjunto forman la estructura dramática. Por eso, la construcción del espacio teatralizado requiere y exige de la acción para activar una cadena de sucesos y acontecimientos que adquieren valores significativos, divergentes. Esto se fundamenta en tres principios:

- La teatralidad y el espacio dramático que la sostiene está destinada siempre a la representación.
- La representación se produce en espacios físicos delimitados, dramáticos.
- La representación es un hecho escénico, una expresión colectiva que implica ceremonias y rituales, es un hecho estético-sociocultural que se manifiesta en acciones (Pavis, 1998).

Estos principios permiten que se revelen situaciones, delimiten movimientos, distancias, y propicien emociones, estados de ánimo, se configuren y multipliquen realidades paralelas, simbolizadas, que se manifiestan en la edificación de otros espacios, que dinamizan de igual forma la realidad.

Pero hay que tener presente que el espacio dramático-representacional no es estático, siempre está en continuo movimiento, pero depende de las relaciones actanciales que están a su vez en una movilidad y cambio indeleble, lo que provoca se exteriorice la acción y a su vez se explique por qué se configura como un espacio de ficción. Sin embargo, su construcción se debe a nuestro esfuerzo de imaginación, a nuestro universo interpretativo que desemboca en una serie de constructos imaginarios. Aparece como resultado la ilusión teatral que nos persuade sobre lo que

se ha imaginado; de tal modo que estas quimeras que se alzan ante nuestros ojos y nuestra mente son reales.

De esta manera, el espacio es dado por el espectáculo en donde se manifiestan los personajes-actores a través de sus evoluciones gestuales. Pero tiene ciertos límites y formas, de ahí que el arte teatral adquiera vida a partir de ocupar un lugar, de construir un espacio delimitado a partir de la separación entre la mirada del espectador y las relaciones observadas que dibujan de manera precisa al escenario (Pavis, 1998; Ubersfeld, 2002).

En esta conjugación de relaciones aparece el juego que exterioriza sus propios límites entre lo que es lúdico y no lo es, orientación que es definida por el tipo de representación y de escenario. Al momento en que el espectador entra en contacto con los personajes, con lo escénico, se regenera un juego simbólico, abandona su papel de observador para convertirse en alguien que participa en un acontecimiento que ya no es teatro, sino juego-drama, performance (Fischer-Lichte, 2004, 2008).

A partir de este momento, el espacio teatralizado se integra con el espacio social, se funden, adjudicándose la constitución de un espacio alterno y real al mismo tiempo. Esto implica postrarse en un reconocimiento sobre el origen ritual del teatro, en donde la participación de quienes se ven involucrados en esta dinámica converge en una ceremonia teatral. Es un rito en primera instancia, pero en esa movilidad se expande para convertirse en una acción ritualizada (Duvignaud, 1970).

Lo que se presenta en el escenario puede tener la careta de real, pero al mismo tiempo no lo es. Por ello se dibuja como una configuración latente y manifiesta. Se muestra la posibilidad de hacer una lectura sobre el escenario como un conjunto de figuras retóricas con diversos sentidos que son marcados por el contexto. Se observa una múltiple posibilidad de sentidos figurativos que son dados por quienes intervienen en la representación, los actores y los espectadores que orientan la escena, el drama.

De hecho, figurar el escenario implica emplear una figura retórica para trasladar de un elemento –el espacio concreto– a otro el espacio imaginado. Dos figuras son especialmente adecuadas para ese tránsito: la metáfora y la metonimia. La primera transforma su objeto por similitud/disimilitud; la segunda por contigüidad espacial. Estas dos combinatorias, que presiden toda significación, proporcionan la clave de todas las figuras escénicas: la de la naturaleza, de su facilidad para señalar lo real y para manipular el espacio (Duvignaud citado en Pavis, 1998: 173).

Esto implica que el espacio se moldee al gusto, a las necesidades de quienes le dan cuerpo y vida. El espacio teatralizado como tal se estructura a partir de las interacciones que guardan entre sí los sujetos que se ven en la necesidad de participar en la representación y dan sentido a las figuras escénicas. Tiene una serie de cualidades que lo distinguen, que lo matizan de acuerdo con la intención con que sea estructurado, una correspondencia con diferentes estéticas y concepciones particulares. Pero requiere ante todo de la participación de un colectivo donde conviven de manera intensa, lo que matiza, expande y diversifica la multiplicidad de espacios y sentidos que él mismo adquiere. Esto se lo logra a partir de los actores (Adorno, 1986).

Cuando se teatraliza el espacio, éste se convierte en un territorio sagrado que simboliza un lugar representado, pues se estructura a partir del gesto, del movimiento y la combinación de lenguajes, de códigos, y señalizaciones escénicas, históricas, culturales, religiosas, entre otras. A partir de él se presentan otros que se consideran socioculturales: el interior, el religioso, el ritual, el familiar, el social y el íntimo. Cada uno de éstos tiene su propia estructura que se manifiesta en una diversidad de dinámicas y procesos, mismos que reflejan la realidad circundante.

- *Espacio interior*: tiene la característica de que los participantes no son actores profesionales, antes bien son servidores de una fuerza superior o necesidad social-religiosa que es aceptada y compartida por la colectividad. A través de la personificación, de adquirir diversos roles en la representación, es que se construye, se manifiesta.
- *Espacio religioso*: se observa a través del sistema de creencias, de la manifestación del bien y el mal que encarnan los personajes o de los acontecimientos que suceden durante el acto, donde se manifiesta el orden cósmico.
- *Espacio ritual*: comprende al conjunto de ceremonias y ritos que son llevados a cabo durante determinados periodos o en el transcurso de un acontecimiento religioso.
- *Espacio familiar*: es aquel que se extiende hasta el interior del hogar, viéndose reflejado en las formas de participación de los integrantes de la familia. Puede verse con más claridad en la fiesta que inunda todos los rincones del grupo o comunidad.
- *Espacio social*: es donde la organización se da con respecto a la representación. Permite estructurar el retorno de la comunidad a su carácter cotidiano, pero con una renovación, en este punto podemos observar con mayor claridad la estructuración de la identidad.

- *Espacio íntimo*: éste refleja el carácter y costumbres de la comunidad (Meyer, 1985: 5-9).

Todo esto constituye una dinámica dialéctica que da sustento al espacio representacional, a la teatralidad. Así, a través de la estructuración y manifestación de diversos espacios es como cobra vida, se dinamiza y permite dar cuenta de lo social, lo cultural, que se hace ostensible a la vista de todos, sean éstos participantes o espectadores.

Pero el espacio no se agota ahí. Es necesario observar cómo se recrea y multiplica a partir de las evoluciones gestuales de las acciones que en él se llevan a cabo, así como de las interacciones que entablan los actores y el público. Desde esta perspectiva se construye una territorialidad colectiva que se diversifica y propaga sus posibilidades comunicativas y expresivas.

Como consecuencia de esta acción, toda representación contiene un doble movimiento de expansión y concentración en el espacio a partir de las evoluciones de los actores, por su relación con el grupo, su organización en el escenario donde se recrea un mundo lúdico, una realidad alterna que es recreada. De esta manera, el espacio en correspondencia con la teatralidad se convierte en el lugar de la convivencia, se diversifica, expande y abre un mundo de posibilidades expresivas. No sólo es el lugar donde la ritualidad se presenta, es una zona generadora de experiencias donde el conocimiento se manifiesta.

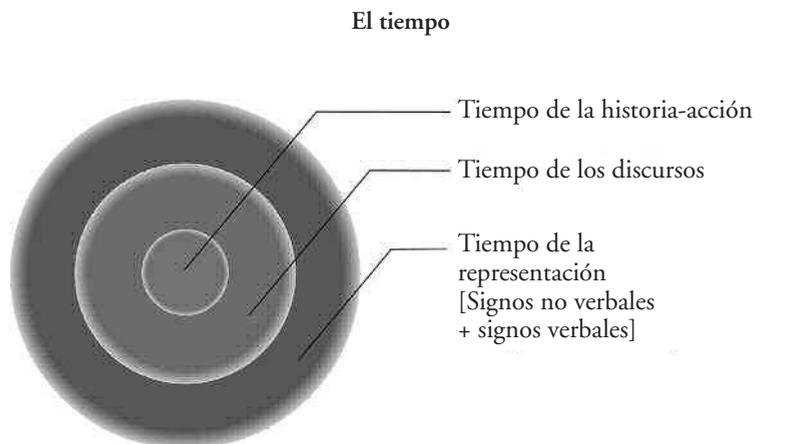
Lo anterior requiere de una reconsideración ontológica del espacio en correspondencia con la teatralidad donde se supere la conceptualización unidireccional y cerrada, donde se apertura la comprensión de la representación a partir del convivio que requiere para estructurarse, pero además para que aparezcan los cuerpos poéticos de los participantes en comunicación estrecha y desencadene subjetividades que den pauta al descubrimiento de nuevos universos de comprensión, se recupere al espectador y amplíe la percepción del espacio en correspondencia con la teatralidad (Dubatti, 2007a).

Sin embargo, el espacio por sí solo es insuficiente para comprender a la teatralidad. Es preciso hacer cruces entre lo cultural, lo artístico, por ello en la búsqueda de la transversalidad es preciso encontrar los conectores con los otros componentes, como es el tiempo, cuestión que se desarrollará en el siguiente apartado.

El tiempo

Se sabe que el tiempo es la magnitud física que mide la duración de las cosas sujetas a cambio, esto es, el lapso que transcurre entre dos o más acontecimientos consecutivos que se miden de un pasado hacia un futuro, cruzando por el presente; permite ordenar los sucesos en secuencias, establece periodos y da lugar al principio de causalidad.

La medición, observada de esta manera, como un primer acercamiento es insuficiente para su comprensión en relación con la teatralidad, por ello es necesario contemplar otras formas en que se estructura. Desde la perspectiva del arte teatral, en primera instancia aparece el tiempo escénico, entendido como la materialización de una obra dramática y se descubre a través de tres niveles estrechamente relacionados (Bobes, 2001).



Fuente: elaboración propia con base en Bobes, 2001.

El tiempo de la historia-acción se refiere al momento, época o periodo al que se hace referencia o se dan las acciones. Tiene una temporalidad determinada, es decir, la acción puede transcurrir en un tiempo establecido, meses o años o puede ser sólo un fragmento que sucede en un día o unas horas.

El tiempo de los discursos se refiere a los diálogos, a la palabra que se revela a lo largo de la representación y adquiere cuerpo a través de los personajes, por lo que es complejo, cambiante y diverso, puede rebasar las barreras de lo verbal ampliando el espectro a otros lenguajes haciendo más complicado su entendimiento.

El tiempo de la representación se refiere a la duración real en el que transcurren las escenas. La lectura de este tiempo puede hacerse a través de la decodificación de los signos verbales y no verbales. Las relaciones que entablan estos niveles son cambiantes, mutables, en momentos pueden coincidir o tener cruzamientos y en otros no, por ejemplo, la relación entre la acción y el discurso consiguen comprenderse por medio de la narrativa que da un orden, un ritmo, estructuran frecuencias y pueden integrarse al tiempo de la representación (Ubersfeld, 2002).

Ahora bien, la categoría de análisis común a estos tres tiempos es la *duración*, entendida como cantidad de tiempo transcurrida entre el comienzo de la historia, el discurso y la representación. Desde esta perspectiva la teatralidad se descifra a partir de la representación, la historia y el discurso, que en conjunto estructuran un modelo interpretativo dialógico que permite descubrir mundos en el mundo. Y es que el diálogo por naturaleza es símbolo, en él es inmanente la objetivación e interpretación del tiempo (Bobes, 2001).

En este tiempo se funde tanto lo fugaz como lo cíclico, es donde los significantes son reconstruidos a través de la materialidad corporal, de lo visual. En él los niveles de temporalidad se diversifican en una multiplicidad narrativa que le dan cuerpo y forma a través de la sucesión de acontecimientos que se van estructurando durante el transcurso del acto representacional (Forns-Broggi, 2003).

Pero también es un tiempo vivido por el espectador, donde se generan los acontecimientos. Esta caracterización lo liga a la enunciación, al desarrollo del espectáculo, pero además transcurre en un presente continuo, es el tiempo de la representación en sí, puesto que ocurre frente a nuestros ojos (Laferrière, 2003). Es un desfile de acontecimientos que tienen una sucesión, una organización específica, pero que forzosamente cargan en su esencia una multiplicidad de significaciones que lo reorientan, lo complejizan, de tal manera que se encarna en los signos de la representación, que son temporales, pero también espaciales. Aparece otra parte de su estructura que son los sistemas significantes, cada uno de ellos con su propio ritmo, duración y estructuración.

Este tiempo se arma en un complejo de significantes y significados que son explicados a partir del contexto en el que transcurre. Es decir, el lugar donde acontece se ve afectado por los propios sujetos, mismos que son los encargados de dotar de sentido a cada acto y acción que se realiza en la representación, así como el orden en que suceden y su duración. La intensidad rítmica, la repetición, puede ser cíclica, invariable o al contrario, puede no existir repetición alguna y ser corta.

Sin embargo, como se mencionó en líneas anteriores, aunque existe una correlación entre los tres niveles que estructuran el tiempo escénico de la representación en sí, las variantes que puede presentar son afectadas por los propios sujetos que interactúan. Pero hay que tomar en cuenta que a la par de este tiempo escénico existe el dramático, que mantiene una conexión intrínseca con el escénico y otro tiempo que emerge de este conjunto de relaciones, me refiero al de ficción.

El primero, de acuerdo con Pavis (1998), es el vivido y acontecido, es el conjunto de acciones que suceden en un presente continuo que se mueve de forma sucesiva para dar paso a otro presente renovado. Se interpreta a través de las acciones de los actores y de los personajes, por lo que sus medios de expresión escénica se simbolizan en el espacio a través de la progresión dialéctica de la acción, de los diálogos, de la historia. Es una producción de sentido que da coherencia a lo que acontece, dinamiza y construye realidades alternas.

El tiempo ficción, por su parte, es propio de todo discurso narrativo, es descrito por la palabra, el gesto, el movimiento, remite a una extraescena y apela a nuestra imaginación para ser simbolizado en un sistema de referencia (Pavis, 1998); orienta a creer que lo representado es la realidad, ya que se estructura lógicamente e históricamente como el tiempo real, utiliza todos los artificios necesarios para hacer creer que es real todo lo que acontece, que los sucesos narrados a través de las acciones sean creíbles a los ojos de los participantes en primera instancia y después a los ojos de los espectadores (Bobes, 2004).

La manera en cómo se manifiestan estos tiempos conjuga universos interpretativos que requieren de un convivio permanente entre los responsables de accionar el drama de manera directa, así como entre aquellos que viven de forma simbólica el drama: el público. Pero además profiere una multiplicidad de tiempos alternos, diversificados, que expanden acciones ficcionadas que orientan discursos imaginarios, acontecimientos que encadenan ritmos, repeticiones, duraciones simbolizadas. Cadenas de relaciones complejizadas construidas a partir de la simbolización.

Desde esta perspectiva, el tiempo escénico, como el dramático-ficcional, abrevian el entendimiento de la teatralidad que confecciona y absorbe sus cualidades creando un mundo de ilusiones, de simulaciones y recreaciones de la realidad que se materializan en la acción-ficción, gestándose a través de los personajes, de las máscaras, en el juego, roles a través de los cuales se manifiestan y se cimientan las situaciones, las formas de resolución y los mecanismos que activan el movimiento de los personajes.

Finalmente, hay que tomar en consideración que el tiempo forma un binomio inseparable con el espacio, pues a través de ellos la teatralidad adquiere sentido, se materializa. Sin embargo, el dispositivo ineludible en materia de la representación son las acciones que realizan los actores en un tiempo y espacio determinado. Éstas son el sustento, la parte activa imprescindible del drama, luego de la teatralidad. Por ello, en las siguientes páginas se abordará la acción y la ficción.

La acción-ficción

Hablar de drama es hacer alusión a la acción representada en donde el cuerpo en movimiento exige la capacidad de expresarse a partir del gesto, es descubrir cómo se genera el encuentro con la serie de acontecimientos escénicos producidos en función de los personajes que tienen una serie de actitudes y comportamientos referenciales que los orientan a conducirse de tal o cual manera.

Es decir, el drama es, en primera instancia, imitación de una acción que puede ser decisiva, pero también soporta de manera directa o indirecta un cambio o transformación. Es una reproducción de lo vivo que implica acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos (Tovar, 2006).

De esta manera, el conflicto es el dispositivo que genera movimiento, da cuerpo a las pasiones humanas, fortalece y mueve a los personajes, pues genera encuentros y desencuentros, es un gestor de sentimientos, mismos que pueden ser positivos y negativos. Es el factor que inspira movimiento en el drama y hace que éste sea importante para la sociedad que lo gesta, pues a partir de él afloran valores, sentimientos, estados de ánimo y posturas ante la vida. Por lo tanto, el eje fundamental para la creación de un drama es la acción, que trae como resultado la reflexión sobre lo que acontece, la historia que se cuenta. Esto es lo que logra atraer nuestra atención. Queremos saber qué sucedió, cómo sucedió, así como las posibles consecuencias. Tenemos una sed insaciable que es generada por nuestra curiosidad, que desea saber los pormenores de todo acontecimiento. Por esta razón, la acción se puede considerar como un acto creativo que implica dar existencia, sacar a la luz, hacer público lo privado, construir algo de la nada (Cornago, 2009).

Es un término complejo, polisémico, que ha ido moldeándose a partir del contexto, de las circunstancias que la propia realidad sociohistórica demanda. Implica ubicar en un tiempo y espacio el proceso que se dirime de la propia acción y se manifiesta a partir de situar las palabras de manera representable en relación con las estructuras narrativas dialogadas que emanan del personaje (Pavis, 1998).

Es dimensionar el sentido de lo que sucede a partir de los conflictos, las emociones, los sentimientos, las contradicciones que tienen los personajes. Supone que éstos pueden tomar elecciones, hacer variar los caminos, los desenlaces; pueden configurar el conjunto de procesos de transformaciones visibles, tanto de la escena como de los personajes, en lo que se refiere a las interacciones que entablan entre ellos. Por ello interesa mostrar lo humano, porque lo humano es acción (Tovar, 2006).

Descubrir las acciones en relación con las interacciones es desentrañar los motivos y las significaciones de lo que sucede entre unos actores sociales y otros, quién tiene que ver con quién y cómo. Es decir, el interés se centra en ver cómo se profieren las redes de relaciones en las que circula todo tipo de emociones, de energías emocionales que desencadenan conflictos. Como menciona Tovar, esta red de interacciones es un entretejido de destinos en un contexto determinado, que puede implicar un cambio de fortuna.

La acción decisiva por excelencia es la lucha, la contienda. Esto implica que aparezca el conflicto como motor de toda acción. A partir de su constitución se cuentan historias, lo que implica imitar la acción mediante la fábula o trama, entonces aparece el entramado de los hechos que han de representarse. Por eso, de una historia se puede originar cualquier número de asuntos, porque una acción tiene la particularidad de desdoblarse en una diversidad y heterogeneidad de acciones dramáticas que la imiten.

Juan Tovar continúa diciendo que la acción dramática debe ser una y entera que contenga tres momentos: un principio, un nudo y el desenlace. Así se estructura un complejo que se anuda hasta llegar a un posible cambio de fortuna, y con ello el desenlace. “La acción es simple cuando el cambio de fortuna se verifica en ella sin peripecia ni reconocimiento, compleja cuando dicho cambio deriva de un reconocimiento o peripecia⁵ o de ambas cosas, mismas que contribuyen la mayor fuente de placer para el alma del espectador” (Tovar, 2006: 23).

⁵ Peripecia es un vuelco de la acción, producido de acuerdo con la necesidad o la verosimilitud. (Más vale imposible verosímil que posible inverosímil). Reconocimiento o anagnórisis es una transición de la ignorancia al conocimiento llevando consigo un paso del odio a la amistad o de la amistad al odio en los personajes destinados a la felicidad o al infortunio (Tovar, 2006: 23).

Es una cadena de actos que se refieren a la revelación final, que acarrea la toma de conciencia y con ello el cambio de fortuna. Desde esta óptica se puede analizar al sujeto-actor-personaje con respecto al objeto-realidad, cómo se circunscriben, cómo confluyen, cuáles son los niveles de interacción para dar cuenta de la acción como elemento transformador, de cambio dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra, que adquiere materialidad en el tiempo-espacio determinado, pero que al mismo tiempo lo determina (Bobes, 2004).

Es dotar de estructura dramática a algo que en principio no lo tiene. Implica moldear una serie de circunstancias y condiciones teatrales; diálogos, conflicto entre personajes y acción. Implica la interpretación escénica, cuyo fin es generar encuentros con diversas situaciones. Desde esta perspectiva, Patrice Pavis comenta que el elemento visual de la escena y la puesta en situación de los discursos nos llevan de manera directa con la teatralidad y dejan abierta a la mirada de todos al proceso que lleva a la representación. Esto implica seguir un determinado procedimiento, que puede observarse a partir de varios momentos:

- En primera instancia podemos entender lo lúdico como esa posibilidad de ejercer una gama de actos libres intencionados.
- Se puede hablar de un acto lúdico inicial y primario que abre las puertas a un mundo de descubrimientos.
- Lo lúdico está relacionado con la intención previa, es decir, implica tener referentes.
- Puede haber o no una aproximación a textos, a una memoria colectiva que pervive a partir de las tradiciones escrita y oral.
- Propuestas de dramatización, involucra el encuentro con estructuras, medios de expresión y propuestas concretas.
- La selección, ordenación y análisis de las propuestas.
- La representación en sí que abre universos interpretativos de significaciones (Pavis, 1998; Bobes, 2001).

Como se dijo en líneas anteriores, si el conflicto interviene y orienta a la acción, esto por supuesto matiza las líneas comunicativas que se extienden a partir de que aparece y los posibles medios que se presentan cuando se habla de soluciones, mismas que se ven reflejadas en conductas, comportamientos y situaciones. Es dejarse llevar por la corriente de un juego simbólico que actúa y se reconstruye en un devenir continuo.

Los medios de expresión a los que se recurre son el propio cuerpo, la voz y los elementos que apoyan a éstos en la representación de una manera simbólica, como es el tiempo, el espacio y los objetos que se utilizan, que muestran ante todo situaciones humanas, socioculturales, cuyo carácter es relacional e integrador. Esto se percibe a partir de los diversos lenguajes que se regeneran en la representación.

Esto implica que se manifiesten de forma abierta un conjunto de signos escénico-teatrales que se caracterizan por ser extraídos de diversos lenguajes y se combinan de acuerdo con una situación específica, así como la constitución de un proceso dinámico de acción que adquiere vida a partir de las relaciones que guarda con los otros constituyentes (Bobes, 2004).

Para entender el proceso transformador de la acción es preciso comprender su estructura a través de los sucesos o acontecimientos escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, sean éstos visibles o invisibles; es decir, se requiere conocer la serie de procedimientos que permiten a los personajes comunicarse, donde se instaura al mismo tiempo un intercambio material como simbólico, del que se desprenden comportamientos, conductas observables que estructuran la personalidad. Así, la acción puede vislumbrarse como el conjunto de procesos de transformación, tangible e intangibles en escena, en diferentes planos, que caracteriza las posibles modificaciones psicológicas o morales en los personajes, que a final de cuentas van accionando realidades (Laferrière, 2003).

Aparece la situación dramática que permite justificar el conjunto de datos escénicos, la serie de acontecimientos y relaciones que entablan los personajes, las condiciones espacio-temporales, la conjunción de diversos lenguajes, como los corporales y verbales que se dimensionan y significan en distintos planos. Lo que hace entender el cúmulo de relaciones psicológicas, sociales, culturales que aparecen en escena, así como todo elemento que indique la motivación para actuar de determinada manera (Pavis, 1998).

Es encontrarse de frente con el modelo actancial que establece la relación entre los personajes, determinando al sujeto y al objeto-realidad, que descubre la relación existente entre ellos; es la revelación dialéctica y el traslado progresivo de los caracteres y la acción, es una forma de abordar al personaje y esclarecer las circunstancias por las que atraviesa, busca dar respuesta a la dinámica de las situaciones, así como de qué manera ayudar en la resolución de los conflictos (Tovar, 2006).

La acción se produce tan pronto como los actantes toman la iniciativa de un cambio de posición en la configuración actancial, alterando así el equilibrio de fuerza del drama, es el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra, la ilación lógico-temporal de diferentes situaciones, el paso de un estadio a otro, de una situación de partida a una de llegada, para finalmente describirse como el recorrido que transita cada acción-situación (Saniz, 2008).

El modelo actancial permite comprender las estructuras que se encuentran inmersas en la acción, tales como la discursiva, la narrativa, la manifestada. Es decir, se requiere de observaciones profundas de los mecanismos a través de los cuales se hace presente la acción en el tiempo y espacio, como son los lenguajes que la sustentan, el cúmulo de signos, códigos y símbolos que se encuentran adyacentes y circunscritos en cada partitura que conforma al personaje y su forma de actuar, pues cada situación presenta momentos, episodios que forman la intriga y la historia que se narra (Pavis, 1998).

Se debe tener presente que la acción permite actuar para resolver la contradicción, pero su reacción ocasionará otros conflictos y nuevas contradicciones. Esta dinámica permanente crea el movimiento de la escena, otras veces sólo es perceptible en la conciencia de los protagonistas.

Por eso, la acción no siempre es visible a los ojos de todos. En ocasiones se sitúa en el centro del personaje, ya sea en una decisión, en una evolución interior observable sólo a través de la palabra, de ahí que todo vocablo sea asimilable a una acción que rebasa la frontera de lo físico en la medida en que confiere movimiento a la situación por la que atraviesan los personajes; es decir, la acción adquiere diversos matices y formas para hacerse presente, logrando con ello traspasar la frontera espacio-temporal de la escena para que impacte de forma directa en la realidad en la que se circunscribe, encontrándose de esta manera de frente con la teatralidad.

Pavis, en concordancia con Bobes, comenta que este proceso y movimiento que adquiere la acción, puede observarse a través de las acciones dramáticas que se perciben a través del conjunto de datos escénicos indispensables para la comprensión de la propia acción en un momento dado del espectáculo. Pero es preciso tener como referente su situación o contexto de enunciación que está directamente vinculado a la representación. De ahí que describir la situación de una obra es como tomar una fotografía de todas las relaciones de los personajes en un momento específico.

Es un ejercicio en el cual se hace una descripción de todos y cada uno de los acontecimientos que aparecen durante la representación. Sin embargo, es preciso mencionar que la acción por sí sola pierde su dimensión si no se vincula con la ficción, con la estructuración de discursos que se refieren a personas, cosas o situaciones, que sólo adquieren cuerpo y forma en la imaginación de quien funge como actor y en consecuencia del espectador. Discurso que simula a la realidad con carácter de verdadero, pero que en sentido estricto no se vinculan a criterio alguno de verdad o de lógica, es decir, no es la verdad real, antes bien es creada de forma alterna, pero que pasa como verdadera (Cornago, 2003, 2009).

La ficción funciona desde el territorio de la similitud, para lo cual requiere de abrir un proceso de resignificación que deje las puertas abiertas para entrar y salir cuando se requiera, es encontrarse con la dialogicidad, que deja al descubierto una multiplicidad de voces, de textos, peroratas alternas a la realidad que se estructuran como interpretaciones, explicaciones de la misma, por lo que se deben tomar en cuenta los pasos y procedimientos de los cuales se vale para desentrañar, no una realidad, sino múltiples realidades que se interpolan, condensan, manifiestan de forma indistinta, de acuerdo con las situaciones por las que atraviesan los personajes.

A dramatic convention is something that can be used as a substitute for reality, but is experienced by an audience not as a symbol, but as the reality itself. For example, on stage a tree may be represented by a mere branch, the rest of the tree being inferred. This could be a useful tool in the design of virtual environments, were considerations of the bandwidth usage of an object are important. It is something, I think most computer users are culturally aware of and subconsciously use, to the extent that they often don't realise the huge leaps of credibility they are making (Manley, 1999: 5).

La ficción es una simulación que no requiere de intermediarios, por lo que se presenta como algo directo y real, generando un efecto de la realidad o ilusión, es decir, multiplica a la realidad, se multiplica una diversidad dialéctica y heterogénea de realidades; a más de su carácter reproductivo, la ficción, por su plasticidad, tiene la facultad de moldearse de diversas formas.

Circunscribirse desde la ficción implica adentrarse en el mundo de la simulación de tipo representativo, en donde se manifiestan discursos que alcanzan el mismo sentido que la vida real, son una serie de convenciones que causan el efecto de realidad. Es necesario distinguir dos verdades, una histórica y otra teatral, que invitan a extraviarse

en un universo de palabras y acciones que van de una forma manifiesta en contra de los hechos, pero ante los cuales el espectador simula creer por placer (Pavis, 1998).

El punto de enlace a través del cual se desencadena todo este conjunto de relaciones es el actor, el cual puede disponer de diversas técnicas cuya finalidad es preservar la ilusión:

- *Simulación total*: se imita a la acción representada de tal manera que se acepta como verdad sin haber cuestionamiento alguno de por medio.
- *Estilización*: es una manera de simplificar, por esa razón el acto adquiere una distinción y como tal adquiere valor.
- *Mezcla de elementos ficcionales o reales*: se refiere a la diversidad de elementos reales y ficticios que se relacionan en un acto representacional y que permiten experimentar el efecto de realidad (Pavis, 1980).

El manejo de estas técnicas objetiva al drama-acción y a la propia representación. Se lleva a cabo esta dinámica a través de la ilusión que en sus raíces greco-latinas significa *engañar*. La ilusión teatral actúa cuando se considera como real aquello que es sólo imitación de la realidad. La representación encuentra un efecto de realidad producido a través de la escena, en donde el espectador reconoce aquello que considera familiar y que tiene una relación intrínseca con el contexto del cual provienen.

La imitación es un reflejo de la vida real. Como bien dice Iwuchukwu, se encuentra cerca de la realidad porque es la realidad, por lo tanto la imitación implica una ilusión de la realidad y es el actor el que crea esa ilusión para hacer su acción creíble y al interactuar con el público éste suspende su duda y cree que lo que observa es real. Esto se llama empatía, es lo que Aristóteles llama mimesis (Iwuchukwu, 2008).

Los objetos de la ilusión se pueden resumir o concentrar en cuatro universos, como tiene a bien comentar Patrice Pavis:

- *Mundo representado*: se refiere a la realidad en la cual se circunscribe la representación, por lo que el espectador toma como real lo que está presenciando, porque además responde a la realidad que conoce y vive cotidianamente.
- *Escenográfico*: es la serie de recursos que visten. Permiten que la ilusión adquiera una dimensión más amplia y diversa. Es una forma en que la ilusión se manifiesta, se hace explícita y ayuda al espectador a vivir como real lo irreal.
- *La fábula*: refiere a la organización, la manera lógica y coherente de presentar la historia. A través de ella se captura al espectador con el fin de que fije sus sentidos y tome como real lo que presencia.

- *El personaje*: en ellos recae la responsabilidad de hacer creíble aquello que no es real, son la encarnación de la ilusión que lleva el nombre de identificación (Pavis, 1998).

Estos universos nos adentran en la ilusión, misma que presupone la conciencia de que lo que vemos no es solamente representación, es una verdad construida, una realidad cosmogónica, orgánica y compleja, similar a la realidad verdadera. Es un juego dialéctico en el cual podemos reconocer a la ilusión-desilusión. Es decir, como público-receptor sabemos que no es verdad pero le damos la categoría de verdad. Es un negarse a sí mismo, dialécticamente hablando.

Bajo tal circunstancia, hacen su aparición dos procesos de pensamiento en forma simultánea que tienen una estrecha relación: un primer proceso nos indica que lo que se percibe en una representación es la fábula, pero también se observa como segundo proceso un hecho real histórico. El objetivo de lo teatral, de la representación, es que el primer proceso esté por encima de la propia reflexión, de lo real. Es decir, la ficción no puede estar por debajo de la realidad verdadera, tiene que dominar, hacerse manifiesta, para que la simulación adquiera su real dimensión teatral.

En este enjambre de ideas, la mentira es vista como real aunque no lo sea. Por eso, aunque la materia prima de lo teatral sea la realidad, al momento en que representa, se bifurcan los caminos y la ficción gana, pues se crea la ilusión de que se está viviendo la realidad. Bobes (2001) menciona, sobre este punto, que a fin de cuentas es un reflujo de movimientos en donde conviven dos o más realidades.

La forma en que se simula la realidad está basada en signos y símbolos que encuentran significación de acuerdo con el contexto, el tiempo y el espacio que en la acción se aplica. No existen convenciones escénicas para observar esta dinámica que moldea la acción-ficción, son códigos convencionales y no convencionales.

La ilusión promueve el goce, en un ir y venir de la ficción a la realidad, de la realidad a la ficción. Por esta razón la ficción y la acción son un binomio indisoluble que forma parte de los elementos estructurales del arte teatral y por ende de la teatralidad, por lo que su entendimiento y comprensión es básico y fundamental, pues en conjunto con el tiempo y el espacio, redimensionan y reestructuran de manera compleja y lógica al sujeto y objeto escénico-dramático.

Finalmente, la acción-ficción, cuando se involucra y relaciona de manera íntima con la representación, se sustenta todo a partir de la dinámica de engaño o fingimiento. Todo es simulación, por ello la teatralidad cuida el efecto que va a producir en el otro, quien tiene centrada la mirada en el conjunto de acciones que se llevan a cabo.

Implica comprender a la teatralidad como la mirada de una persona que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento. Pero este engaño tiene que ser visible (Cornago, 2009). Sin embargo, es preciso tener en claro que existe una relación y diferencia entre representación y teatralidad, ya que:

La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se presenta o no se representa. La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, un efecto de redoblamiento de la representación, una especie de representación de la representación (Cornago, 2009: 11).

Así, la teatralidad proyecta una mirada específica sobre el hecho de la representación. El que mira y observa a la teatralidad proyecta una mirada específica sobre el hecho de la representación, de ahí que la acción y la ficción se signifiquen de manera diferente de acuerdo con el contexto, el tiempo y espacio de la teatralidad. Sin embargo, para tener mayor entendimiento de este movimiento, es preciso relacionar más componentes, tal es el caso de la máscara-personaje, cuestión que será discutida en el siguiente apartado.

Máscara-personaje

Un primer acercamiento para hablar de personaje es hacer referencia a su raíz etimológica, misma que proviene del vocablo *persona* que significa “máscara”, lo cual indica, de entrada, la plasticidad, lo dúctil, lo heterogéneo y moldeable que es, pues a través de ella un individuo puede comunicar una identidad diferente a la propia (Laferrière, 2003).

Sólo a través del uso gramatical para designar a las personas (yo-tú-él) es que adquiere significación de ser animado, de persona humana, por eso cuando se habla de personaje se hace alusión a los roles y funciones que puede desempeñar el sujeto-actor en escena y permite visualizar cómo se desarrollan las interacciones que entablan éstos con el público-receptor, es decir, el personaje actúa y reacciona según lo que hacen los demás, situándose de antemano en un mundo ficcional.

Patrice Pavis (1998) considera que el personaje es probablemente la noción dramática que parece más evidente, pero en realidad presenta una serie de dificultades teóricas, pues se puede analizar desde la dramaturgia, o bien desde la puesta en escena, lo que genera un complejo teórico divergente. En el presente trabajo se abordará desde lo escénico a los personajes, aunque no se dejará de hacer alusión a lo literario como un referente importante, pues en ambos los personajes, a partir de los procesos de comunicación y diálogo que entablan dos o más implicados, generan la acción. Ellos son quienes la realizan o a la inversa. Toda acción necesita para ser llevada a escena de personajes humanos o simples actantes. De esta constatación proviene la idea de que para el teatro y por ende para la teatralidad, toda forma de relato manifiesta una dialéctica entre acción y carácter.

Todo personaje realiza acciones y tiene un carácter constituido por el conjunto de rasgos psicológicos y morales propios de una época, mismos que son confrontados de forma permanente, generando respuestas, situaciones o conflictos. Todo ello habla entonces de cómo la acción toma cuerpo, se moldea, se transfigura a través de la máscara-personaje y hace tangible la representación. Los que adquieren el rol de actores son los que llevan a cabo este trabajo, por lo tanto el interés tiene que centrarse en ello (Barba, 2004).

Pavis (1998) continúa diciendo que los caracteres se presentan como ese conjunto de rasgos característicos del personaje acorde con su temperamento, los vicios, o bien las cualidades que éste puede tener y adopta a través del disfraz. De ahí que un personaje pueda cambiar de identidad al momento que muda de ropaje o de máscara. Esta transformación puede ser individual, social, política, sexual, entre otras.

Por eso el personaje, el carácter y el disfraz son característicos de la teatralidad, pues cumplen diversas funciones que dan pie a una mediación entre la realidad y la apariencia, dejando al descubierto la identidad del hombre como una revelación sociocultural. Cornago (2009), al respecto, menciona que el disfraz y el fingimiento son aspectos o rasgos que contiene en sí la teatralidad, porque además de generar procesos de comunicación entre quienes llevan a cabo la acción y quienes la observan, se manifiesta una negación o aceptación con respecto a la ficción. Por lo tanto, el cuerpo del actor que sufre las transformaciones a partir del uso del disfraz, de la máscara, transmite informaciones que son significadas una y otra vez.

El personaje es una construcción mental que se manifiesta a partir de los lenguajes y la imagen, toma vida como ser animado, se convierte en un ente que confronta

mundos y realidades a través de la simulación, del desempeño de papeles o roles que si bien son extraídos de la realidad por medio del gesto y la palabra, el juego de situaciones y conflictos, de los caracteres y el disfraz adquiere cuerpo, se hace evidente a la mirada del otro, del espectador; la realización de acciones se hacen ostensibles en él, por lo que se convierte en un agente actante que estructura las etapas del relato, construye la historia, guía la narración de los hechos, confrontando redes de signos opuestos cuando interactúa con otros personajes (Ubersfeld, 2002).

En todo este entramado ha estado de forma latente y manifiesta el actor, considerado como aquel sujeto que de manera consciente encarna al personaje, pero al mismo tiempo se diferencia de su personaje; es un juego dialéctico, como una toma de conciencia y al mismo tiempo una negación del actor con respecto al personaje que representa. Así, el personaje tiene la característica de tener como componentes a un conjunto de rasgos psicológicos y morales que en cierta medida son su esencia, pues a través de estos rasgos se logra identificar el carácter de los personajes, que a pesar de ser individualizados, pueden ser universales. Pero estos rasgos no pierden su referencia social, es decir, se ubican en un contexto específico que bien puede determinarlos o en otros casos determinan.

Un aspecto clave de todo este movimiento es la dialéctica que se presenta entre el personaje y la acción, pues en primera y última instancia el personaje es el responsable de realizar la acción, pero también conviene precisar que toda acción necesita los sujetos-actores para ser escenificada, representada, ya sean éstos profesionales del arte teatral o simples actantes.

Imitation is a broader term for copying somebody or something. In impersonation we narrow it down to copying people. Generally, we impersonate or pretend to be somebody in order to deceive people or to entertain them. Usually, in an impersonation, the actor tries to be as convincing as possible. In acting this is called getting into the role. Impersonation could be interchanged with role-playing. You have seen that impersonation is an important ingredient in drama because for the action to be real or life-like, the actors must convince the audience that they are the person or characters they are impersonating (Iwuchukwu, 2008: 6).

Es posible, bajo esta perspectiva, que se presenten combinaciones, incluso contradicciones entre la acción y el personaje, por eso se abre la posibilidad de distinguir varias combinaciones como bien apunta Pavis:

- La acción puede presentarse como el principal gestor de la contradicción y determinación. Aquí el personaje es un agente, un medio a través del cual se muestran las diferentes fases de su acción en una cadena de actos secuenciales.
- La acción puede verse como consecuencia del carácter. El personaje es acción; por eso al moverse o hablar actúa, representa.
- La acción y el actante dejan de ser contradictorios; se complementan, por eso el personaje se puede identificar como actante de una esfera de acción, misma que le pertenece sólo a él; o bien, la acción puede constituirse de manera variada, según sea ejecutada por el actante (Pavis, 1998).

Esto sin duda alguna genera una comprensión compleja de la relación entre el personaje y la acción. Por eso se le considera a la acción como la serie de acontecimientos escénico-dramáticos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes. Esto implica un proceso de relaciones que se establecen entre el personaje y la acción. Es un ensamble de funciones e interacciones que se articulan a través de la fábula. Por este motivo se establecen los conectores con el modelo actancial y las acciones como tal. A partir del conflicto y la contradicción es que se pueden tender redes entre los sujetos y los objetos de acción.

El motor de la acción puede pasar de un personaje a otro, de una situación a otra. A esto Pavis lo denomina como la serie lógico-temporal-situacional. El equilibrio aparece de manera intermitente durante el desarrollo de las situaciones, donde se permite el tránsito de una situación a otra. Sin embargo, es preciso comprender de manera más amplia al modelo actancial que tiene como propósito despejar dudas, afrontar confusiones en la relación de la acción y la trama; es decir, esto tiene que ver con los niveles de profundidad que tiene la primera en relación con el modelo actante, los personajes-actores (Urra, 1989).

Un primer nivel indica una estructura superficial donde surge la intriga de los personajes. Un segundo nivel se sitúa en una estructura discursiva. Es estar de frente al modelo actancial y finalmente se puede identificar un tercer nivel profundo donde están los elementos estructurales de la significación que están siendo observados a partir de modelos lógicos de la acción (Pavis, 1998).

La acción, al situarse en un nivel profundo, busca la transformación de las relaciones actanciales y asume una duración al nivel de la existencia al diseñar acontecimientos y situaciones. Esto se muestra en un juego de imágenes que narran una historia. Sin embargo, es preciso distinguir entre acción y trama (intriga) como momentos

que nos hacen distinguir lo escabroso de la acción, pues no mantiene en su interior linealidades ni simplificaciones, antes bien, es compleja, heterogénea y diversa. Es un *complexus*, que tiene su autonomía, pero al mismo tiempo su dependencia con el resto de los elementos estructurales.

En relación con el personaje, la acción está ligada a la resolución de las contradicciones y conflictos entre los personajes, o bien situaciones. Resolución de conflictos que forzosamente conllevan contradicciones; que al accionar, genera otros conflictos y contradicciones. Esto es lo que da movimiento a la representación, al discurso, que finalmente es una forma de hacer, de actuar sobre determinada realidad (Urra, 1989).

Tanto el discurso como el habla son formas que adquiere la praxis, una forma simbólica de apropiación, cuya característica es que se regenera en la representación a través de la simulación. De esta manera, la relación entre personaje y la acción pueden comprenderse a partir de varias líneas que los distinguen y particularizan, los armonizan y al mismo tiempo contraponen. Es la idea del conflicto permanente aplicado al entendimiento de los procesos ficcionales que están implicados en la representación.

La complementariedad del personaje en relación con la acción permite también distinguir otros elementos constitutivos que se relacionan y complementan, entre los que destacan la intención, el modo y los medios, la disposición temporal-espacial, así como la finalidad. En conjunto dan cuenta de cómo el personaje se convierte en un mediador, un sujeto que acumula, que convierte y transforma, que orienta su actuar y lo acopla a las circunstancias. Pero todo movimiento que realiza está lleno de intenciones que son resignificadas de acuerdo con las necesidades y circunstancias en que se encuentren los involucrados (Pavis, 1998).

Desde esta perspectiva, la acción se manifiesta de manera flexible, se mueve, puede ser ascendente/descendente. Desde su presentación hasta el momento previo de la crisis, y la conclusión es el momento en que se desencadenan los finales, donde viene el remate. Pero además, la acción comprendida como representación vuelve a sacar a flote al personaje cuando surge la necesidad de comprender lo interior y exterior, pues la acción es mediatizada e interiorizada por el personaje pero también se le impone desde el exterior.

En este devenir se observa cómo se manifiestan acciones primarias y secundarias en los personajes protagonistas, antagonistas y secundarios, y la segunda en relación con la intriga, que es la responsable de dar vida a la fábula. Esta industria muestra cómo se articula la relación establecida entre la acción como tal y el personaje, de

tal manera que se puede dimensionar como acción humana, o bien expresión y comunicación humana.

Aquello que expresa el personaje de manera verbal y kinética ya es acción, es fábula, y a través de ella se forma el armazón narrativo de la teatralidad a partir de una historia de anunciación o de su dificultad para ser comunicada. Pero hay que dejar en claro que no es el acto del habla por el habla, ni el movimiento por el movimiento lo que da vida a la acción, es su correlación con el conflicto con el conjunto de significados que adquiere en un tiempo y espacio determinado (Pavis, 1998).

El papel que juega el personaje es fundamental, en él se conjugan la ficción, la simulación. A través de su palabra compromete, reflexiona, cuestiona, genera conflicto, es un encuentro con los caracteres y la acción que revelan un cambio dialéctico de forma permanente. De ahí la aparición de situaciones dramáticas y la resolución de conflictos.

Se puede decir que el encuentro del personaje con el modelo actancial suministra una visión alterna de las relaciones intrínsecas y extrínsecas. Se estructura un sistema global de acciones, lo que ocasiona una transformación amorfa del actante en el personaje. Sin embargo, en este movimiento se observa una complicación cuando un actor encarna no un personaje, sino varios. Es una desmultiplicación y un sincretismo (Saniz, 2008).

Patrice Pavis (1998) aclara que la desmultiplicación es cuando un actante es representado por varios personajes o un actor interpreta a dos o más personajes. Por su parte, el sincretismo implica que dos actores caractericen a un personaje o una faceta particular del personaje, o bien, un mismo actor también puede concentrar distintas esferas de acción.

Esto implica entrar en el mundo de las convenciones, a partir de un conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, implícitos o explícitos, que constituyen la representación y por ende la acción-ficción observada a partir de los personajes. Es un juego de imaginarios que reflejan realidades alternas y reales y obligan a tener un conocimiento y reconocimiento de los universos que rodean a los actores-personajes, que se basan en un conjunto de códigos.

Las formas en que se manifiestan las convenciones son múltiples, destacan las siguientes: la cuarta pared, los monólogos y los aportes como medio de informar sobre la interioridad del personaje, el uso de coros, un espacio polimorfo, el tratamiento dramático del tiempo, la estructura prosódica, la caracterización de los actores, el sistema de los colores, el decorado (Pavis, 1998).

Estas convenciones ayudan a la recreación de realidades, permiten ampliar el horizonte representacional y generar movimientos dialécticos entre los personajes con otros personajes, entre ellos y el público receptor. Pero se presenta otra posibilidad más cuando aparecen las convenciones caracterizadoras y convenciones operativas. Las primeras hacen verosímiles aquello que no se reconoce como tal, mientras que las operatorias se manifiestan como un instrumento artificial utilizado de manera breve y se desecha o pasa a otro nivel.

Entonces, la acción, la ficción, la simulación y la convención se convierten en niveles, en formas, mecanismos, o bien metodologías que ayudan al actor a recrear y recrearse a partir de la constitución de personajes, de máscaras que pueden portar una y otra vez en un movimiento oscilatorio interminable. Es dar vida a la vida a partir de un juego de roles. Por tal motivo, las representaciones encuentran su explicación a partir de la expresión y comunicación teatralizada.

Es decir, la expresión multiforme del personaje se expresa mediante la constitución de leyes estructurales, el conjunto de códigos en acción durante el propio espectáculo, en la multiplicidad de significaciones, matices y alegorías manifiestos en la escena, en el drama. Sin embargo, el complemento que permite manifestar de manera explícita la importancia del personaje-actor, en cuanto a la teatralidad, es el conjunto de aquellos aspectos que visten a la representación, que dan colorido, luz: la música y el canto, el vestuario, el uso de máscaras, las danzas, los arreglos que engalanan el espacio y que se pueden denominar parafernalia. Lo anterior en integración con los elementos estructurales: el espacio, el tiempo, la acción-ficción. El personaje estructura a la teatralidad dejando en claro que ante todo es un acto representacional que conlleva a diversos procesos socioculturales que originan una multiplicidad interpretativa.

Desde este enfoque, cuando los elementos estructurales se accionan, tienen la particularidad de transformarse, permitiendo llevar a cabo una apropiación de los mismos a través del acto dramático, fundamental para apreciar la realidad del grupo que lo realiza. Por eso hay que redimensionar a la teatralidad para comprenderla en toda su extensión y complejidad, no dejando cabos sueltos del engranaje, esta es una manera de volver a descubrir su carácter lúdico y las operaciones consecuentes.

Finalmente, es necesario precisar que si se quiere dialogar con la teatralidad, hay que tomar en consideración sus elementos. Esto implica un encuentro inminente con el pasado, con el ser es saborear el néctar de una cadena interminable de actos

representacionales, mostrados como modelos discursivos, cuyo filtro se genera desde la perspectiva de lo popular, de la celebración, donde el rito, el llanto, la risa, de la ironía.

Las representaciones implican un impulso motivacional, reflejan situaciones sociales, discursivas y su conversión en celebración. Esto es una manera de resolver conflictos históricos y políticos en algunos de los casos; en otros se da un reforzamiento de la identidad y un conocimiento profundo del grupo en cuestión a través del intercambio entre la diversidad de sectores sociales, de cosmovisiones, es decir, de la interacción sociocultural. “Re-presentation is to give or show something again. In drama, the artist may have been inspired by a particular action and decides to re-produce it or re-represent it on stage. Here, it is not possible to re-present the action exactly as it appeared in its original form. Sometimes the dramatic composition is based on that action” (Iwuchukwu, 2008: 7).

En consecuencia, las teatralidades permiten no sólo generar experiencias catárticas, liberaciones del ser, antes bien son un medio para simbolizar y afectar las relaciones sociales, los sentimientos de la comunidad con respecto a las circunstancias que se viven, de ahí que la teatralización del poder político y social sea necesaria para fortalecer la vida comunal y poder realizar con éxito una adaptación de la comunidad a las exigencias del presente; pero no sólo es lo político y social, también involucra lo económico, lo religioso; es una afirmación cultural que va más allá de las realidades específicas y momentáneas de las comunidades.

Por ello, tanto las teatralidades como las representaciones forman parte indisoluble de la existencia del ser humano; son esencias mítico-religiosas; fuentes originarias, donde la creencia fundamental está referida a la participación directa en la esencia de la creación de todas las cosas que conforman el mundo, lo que establece un nexo inherente y existencial entre todos los seres que pueblan el universo, constituyendo la génesis del sentimiento afectivo que conduce a la creación.

Esto viene a constituir la cosmovisión del hombre teatral en torno de la cual gira su vida, de tal modo que las escenificaciones, las representaciones–teatralidades configuren las prácticas materiales simbólicas que comparte la colectividad. Pero también se estructuran como hechos catárticos, lúdicos, donde la muerte y resurrección forman un binomio que se representan de forma cíclica, buscando siempre el equilibrio del grupo con respecto a sus entornos, sus realidades naturales y socioculturales.

Indica por qué la teatralidad aún permanece vigente en múltiples y heterogéneas manifestaciones, demuestran su vigor y fortaleza a pesar del sincretismo cultural y el discurrir del tiempo y se constituyen como un medio expresivo. Lo que se muestra de forma regular con respecto a la teatralidad y el vínculo estrecho que mantiene con lo popular, es la relación que manifiesta de forma directa con el ámbito festivo, pues a través de él expresa su capacidad para propiciar espacios de comunicación y expresión, evidenciando las energías encaminadas a buscar un tiempo de libertad, de celebración, de auto-reconocimiento (Azor, 2002).

En este universo multiforme se manifiesta el complemento, el anexo que dota de color y formas a la propia teatralidad: la parafernalia, cuestión que será discutida en las siguientes líneas.

Música, movimiento y parafernalia

Buscar el entendimiento y la comprensión de los elementos estructurales de la teatralidad conlleva una serie de pormenores, disyuntivas, encuentros y desencuentros. Es discurrir sobre un sendero escabroso, complejo y en construcción permanente, en donde el tiempo, el espacio, la acción-ficción y la máscara-personaje arman un entramado de relaciones, una red compleja, que da cuenta de la representación del mundo en el cual se circunscribe la vida.

Sin embargo, quedan otros aspectos que complementan el espectro de la teatralidad, mismos que le dan luz, la revisten de sentido; son la música, el movimiento, la utilería, el vestuario, los elementos escenográficos, entre otros (Adorno, 1986; Laferrière, 2003). Todo ello en conjunto forma parte de lo que aquí denominaremos parafernalia.

El término parafernalia, en el presente trabajo, se entenderá como el conjunto de actos, ceremonias, objetos, elementos o incluso relaciones que son empleados en la representación, a los cuales se les asigna un uso determinado. La reunión de todos ellos le dota una nueva dimensión de sentido y orientación a todo acto escénico-dramático, orientándolo incluso a su conversión ritual y a un conjunto de significados alternos a la realidad.

Desde esta perspectiva, el *uso* de este conjunto de complementos se dimensiona como un eje de vital importancia a través del cual se regenera todo un conjunto de

redes que abrigan detalles y complementos decorativos que envuelven lo escénico. Aparecen los accesorios que el actor-personaje utiliza para dar credibilidad a la representación, cuya finalidad es hacer manifiesta la vida alterna que se observa en cada acto representacional (Prieto, 2005). Pero también implica la estructuración de procesos en donde se manifiestan los sentidos de apropiación, de pertenencia y diferenciación, ya que a través de ellos la representación de la realidad se dimensiona de manera diferente. Para ello, es preciso comprender el significado y sentido de los elementos que constituyen la parafernalia, lo que implica apreciar las partes y después conjugarlas.

Empezaremos con la música, a la cual se le comprende como el conjunto organizado de sonidos y silencios distribuidos y combinados en un tiempo coherente y lógico. Toda música requiere de tres principios que son fundamentales en ella: *la armonía, la melodía y el ritmo*.⁶ Sin embargo, el interés de conversar sobre la música no es en un sentido técnico, antes bien como un producto sociocultural que adquiere sentidos y significaciones desde el punto de vista de su producción, distribución y consumo, en relación con el conjunto de teatralidades manifiestas en la realidad.

Pero además, la música, desde que se tiene conocimiento, ha acompañado al hombre; es una de las formas rituales humanas más antiguas que refleja y expresa una diversidad de emociones, pasiones y sentimientos (Glowacka, 2004). Sin embargo, en el presente trabajo, la intención es percibir a la música que se recrea como parte de la escenificación-representación, ya sea que fue escrita con esa intención, o bien fue tomada de composiciones ya existentes, lo que interesa es encontrar la relación que existe con la teatralidad.

La música entonces adquiere una importancia tal que se convierte en imprescindible, es una acompañante que requiere de su propio espacio, pero esa es música producida y motivada a partir de la acción-ficción, ya que puede cumplir diversas funciones, como es enlazar escenas o partes de la representación, dar pauta a entradas y salidas. Por eso se le define como:

El lenguaje que está más allá del lenguaje ya que tradicionalmente ha ido ligado a la necesidad del hombre de comunicar sentimientos y vivencias que no se pueden expresar

⁶ La melodía se refiere al conjunto de sonidos que suenan de manera sucesiva y adquieren un sentido. La armonía regula la concordancia de los sonidos y el ritmo da la pauta para la repetición lógica de los sonidos y silencios.

por medio del lenguaje común. Su poder comunicativo radica en que puede hablarnos de todo sin decir nada, ya que no es preciso que sea portadora de palabras o que éstas sean inteligibles para que haga referencia a un mundo infinito de significados que pueden variar con cada nueva interpretación. No hay vida cotidiana sin música, las diferentes culturas han logrado ordenar el ruido y crear melodías, ritmos y canciones que han desempeñado un papel trascendental en el desarrollo de la humanidad, desde los cantos de los pueblos primitivos hasta los ritmos más urbanos como el rock, el jazz o el blues han tenido una repercusión muy importante en el desarrollo de la sociedad (Hormigos, 2010: 92).

Aunque la música puede ser en vivo o grabada, al conjuntarse con la teatralidad amplía su proyección de comunicación, se diversifica y confluye en otro sinnúmero de lenguajes, con ello crea, ilustra y describe atmósferas, situaciones, tiempos y transiciones dramáticas. Se significa el mundo a partir de la multiplicidad de sonidos, es decir se integran diversas *melodías* con los demás componentes de la teatralidad.

Patrice Pavis (1998) considera que la música repercute en la representación al momento en que reúne, relaciona e integra la diversidad de elementos dispersos que se van presentando con el fin de formar un *continuum*. Puede crear un efecto de reconocimiento cuando se crea una frase musical que tiene la estructura de *leitmotiv* que provoca la aparición de una *melodía* que puede ser continua y aparece cada determinado tiempo o cuando es necesario un cambio o giro en la acción, es decir, señala en cierta medida una progresión temática o dramática.

Desde esta perspectiva, la música en el arte teatral y por ende en la teatralidad, se convierte en la estructura que confiere el *ritmo* al espectáculo. Crea dinámicas dramáticas, complejas y conflictivas. Así, las relaciones que se entablan entre la música y la escena no están una al servicio de la otra, aunque conservan su autonomía, se complementan e integran en la teatralidad.

A partir de la música se recrean mundos, realidades ficcionadas; pero la música no es ficción, ayuda en la recreación y la ambientación. Provee de un sinnúmero de atmósferas emocionales que dan pauta a la interpretación. “El significado de la música no se encuentra sólo en el texto, es decir, en la obra musical, sino en el “performance”, en la puesta en escena de la música a través de la actividad cultural-musical. Mediante esta puesta en escena se pasa de describir la música a describir la respuesta que suscita en el oyente y a considerar la relación del sentimiento, la verdad y la identidad” (Hormigos, 2010: 94). Y es que la música por sí sola no es suficiente, tiene que estar en correlación permanente con los otros elementos escénico-dramáticos.

Es necesario precisar que el *ritmo* comprendido desde la perspectiva de la teatralidad, a más de ser parte integral de la música, tiene relación con el trabajo vocal y gestual, así como el desarrollo de la representación. Pavis (1998) considera que el ritmo constituye en sí la fabricación misma del espectáculo, pues es un factor fundamental para fundar la fábula, observar el desarrollo de los acontecimientos, así como dotar de sentido a todo acto representacional.

Implica observar cómo se desarrolla la estructuración rítmica, esto implica tener un encuentro con el bastimento de sentidos que contiene la teatralidad en sí, mismos que pueden ir de lo textual a lo verbal. Por eso se puede hablar de varias dimensiones que adquiere el ritmo, desde lo lingüístico, lo retórico lo poético, lo gestual y lo kinético. Todo se integra en la representación.

Representación que enlaza la generación de varios *ritmos*, sean éstos regulares o irregulares, pero en un movimiento continuo, en donde se observe la producción de sentidos en correspondencia con las acciones. Sentidos que son divergentes, complejos, heterogéneos y se pueden observar en los discursos, los conflictos, la dinámica que adquiere la propia representación, por eso, encontrar el ritmo equivale en descubrir el sentido y la generación de discursos, todo ello entrelazado por lo sociocultural (Steingress, 2008).

El *ritmo* se manifiesta en movimiento permanente, se acopla a las circunstancias y los contextos en los que se lleva a cabo, abre la posibilidad de discursar de maneras diferentes y con ritmos diversos. Por eso la interpretación de personajes es importante, pues cada uno tiene su propio ritmo. Esto quiere decir que cada personaje, dependiendo de quién lo interprete presenta variantes. De ahí que cobre importancia la forma, la acción-ficción, la historia que se cuenta y la diversidad de desenlaces que puede presentar y genere catarsis o distanciamiento. Es decir, el ritmo manifiesta juegos de oposiciones en donde se presenta una multitud de efectos binarios que están presentes en todos los niveles de la representación, y acrecientan los niveles de comprensión de la misma.

En la representación también se manifiesta el *ritmo narrativo*, que es el conjunto de diversos ritmos en los sistemas escénicos de la representación, como es la propia estructuración del tiempo visto en cada cambio de escena. Existe también un *ritmo global* en la teatralidad, que impacta en la progresión de la fábula. Por ello, es preciso mencionar que cada sistema escénico evoluciona según su propio ritmo porque está situado en un círculo hermenéutico que enuncia, genera sentidos,

significantes y significados. Cuando se conectan en una misma intención dan pauta a la representación.

Cuando la música se combina con la teatralidad requiere que se le signifique como sociocultural, de tal manera que “El significado de la música no se encuentra sólo en el texto, es decir, en la obra musical, sino en el “performance”, en la puesta en escena de la música a través de la actividad cultural-musical. Mediante esta puesta en escena se pasa de describir la música a describir la respuesta que suscita en el oyente y a considerar la relación del sentimiento, la verdad y la identidad” (Hormigos, 2010: 98).

Finalmente, es necesario destacar que los desplazamientos del actor-personaje se convierten en la representación física del ritmo y de la música durante la teatralización, la representación. Es visualizar el tiempo en el espacio escénico y ficcional. Por eso la voz, el cuerpo, acompañan a estos desplazamientos, se manifiesta el *ritmo* a partir de la corporalidad de la acción-ficción.

Se manifiesta el movimiento, considerado como un gestor importante a partir del cual se visualizan los distintos elementos estructurales de la teatralidad, ya que es el encargado de proporcionar sentidos y significados al cuerpo, la gestualidad, la kinésis.

En concordancia con Laban (1975), los movimientos del cuerpo pueden ser agrupados o divididos en pasos, gestos y expresiones, en donde todos, sin lugar a dudas, adquieren distintos significados, dependiendo de la intención con que se realicen. También existen los movimientos instintivos, que actúan cuando se reciben estímulos internos y externos y generan reacciones físicas. De la misma manera se manifiestan las posturas y posiciones en un tiempo y espacio determinado y tienen que ver también con la distribución del peso, la energía y la gravitación.

Este conjunto de posibilidades del movimiento estimulan la generación de actitudes y comportamientos que se ven reflejados en desplazamientos sobre el espacio. Mismos que se reflejan cuando el actor o ejecutante ocupa el espacio y se mueve. Este movimiento se observa en la construcción de trayectorias, denominados desplazamientos. Éstos pueden realizarse caminando, corriendo, danzando, con velocidades, ritmos e intensidades diferenciadas. Por eso, el simplemente caminar por el espacio, expresa diversas intenciones, tantas como posibilidades habilite la representación (Ubersfeld, 2002).

En la representación se descubren movimientos intencionados, dejando fuera la posibilidad del movimiento por el movimiento. Es lo que se denomina *acciones*

corporales, que son extraídas de la realidad, pero que son resignificadas al momento que se presentan escenificadas y forman parte de la acción-ficción. Para Laban (1984) la segmentación corporal, la dirección, la velocidad y la energía forman un *complexus* que da cuenta de la importancia del movimiento desde la teatralidad. Es decir, el movimiento adquiere sentidos y significados cuando éste se realiza con intenciones escénico-dramáticas.

Implica vincular al movimiento con el espíritu, la racionalidad y el juego, como constituyentes orgánicos que tienen vínculos indisociables con el resto de los elementos estructurales de la teatralidad (Pavis, 1998). Por eso el *uso* del movimiento desde la teatralidad lo dimensiona en distintos niveles, lo actualiza de manera permanente, lo que sugiere una movilidad indisoluble.

A partir de esta movilidad se manifiesta la proxemia y la kinésis. La primera se comprende como una disciplina encargada del estudio de la estructuración del espacio humano, de ahí que sea importante no sólo el espacio que ocupa el cuerpo, antes bien se acerca a delimitar de manera sociocultural las distancias mantenidas entre las personas cuya intención es entablar la comunicación, que como dice Flora Davis (1998), se hace comprensible la comunicación y expresión no verbal.

Se comprende también como la estructuración de un espacio informal o interpersonal que permite observar las relaciones e interacciones entre los actores-personajes, constructores de la teatralidad. Desde esta perspectiva se habla entonces de varios espacios relacionales, el íntimo, el personal, el socio-afectivo y el público, los cuales varían de contexto a contexto, lo que distingue una variación amplia en cuanto a las significaciones que se desprenden de los mismos.

La proxemia se mueve en varios sentidos y se complementa a partir de otros aspectos que los afectan, generando distinciones importantes. Esto puede verse a partir del movimiento y el ritmo de cada interlocutor, del sexo, de las posturas y posiciones que adopta de acuerdo con las circunstancias, las distancias y el contacto corporal y visual, así como el conjunto de percepciones de los sentidos.

Es importante la relación e integración que se puede observar con respecto al movimiento, el ritmo y la proxemia, misma que obliga a mirar con detenimiento durante la representación, las distancias entre los ejecutantes en la propia escena, las situaciones de enunciación, las comunicaciones verbales y no verbales, las distancias entre actor-personaje con respecto al público y las distancias socioculturales que demanda el contexto.

Con respecto al movimiento, el ritmo y la proxemia, es preciso relacionarlos con los otros componentes que dan pauta a la parafernalia, así como con los elementos estructurales de la teatralidad, lo que abrirá un cosmos diversificado, un sistema abierto de convergencias que hablan de la representación (Barba, 2004: 2006).

Desde esta perspectiva, la kinésis implica la comunicación a través de los gestos corporales, es decir, todo cuerpo expresa a partir del movimiento, pero requiere de un sistema de códigos que sean avalados por el colectivo, por el conjunto de sujetos que interaccionan en un tiempo y espacio determinado. Esto por supuesto varía de acuerdo con la cultura en la que se circunscribe (Laban, 1984).

Ante ello, lo importante de observar en todo acto escénico son las interacciones dramáticas entre los actores, el sistema interaccional que provoca el movimiento escénico, los desplazamientos y la proxemia (Barba, 2004). En otras palabras, interesa ver cómo se manifiestan las conductas y comportamientos, en un primer momento reales y como son canjeadas por las escénicas, es formalizar los procesos de los movimientos para reproducirlos escénicamente. Por eso el vínculo de la proxemia con la kinésis y su relación con el ritmo y el movimiento, cuya finalidad es integrarse para volver a relacionarse en conjunto con los elementos estructurales de la teatralidad.

En otro punto referente a la parafernalia, pero que complementa de manera significativa todo acto teatralizado, aparece lo escenográfico, que da significado al espacio, pero también adorna, hace vistosa y viva la representación. Desde esta perspectiva la escena se ilumina a partir de los colores, las texturas, la dimensión espacial. Vale acotar que no toda teatralidad requiere de la construcción de una escenografía especial, antes bien, el propio espacio arquitectónico puede ser utilizado como parte de la representación.

Una calle, una plaza, un jardín, pueden ser la escenografía que viste a la escena. En otros casos puede ser sugerida a partir de las evoluciones y otras más pueden ser construidas de manera ex profeso para la representación, varía de tamaño, forma, textura, llegando incluso a ser monumental. Pero esto depende de las necesidades escénicas, expresivas y de comunicación que se quieren proyectar.

Casas, castillos, habitaciones, balcones, patios, estancias, entre otros, multiplican las necesidades escenográficas que sean necesarias, en otras el espacio vacío es suficiente, pero lleno con la presencia del actor-personaje capaz de producir en el espectador la vivencia mágica de diferentes espacios. Sin duda lo escenográfico no es determinante para la representación, pero ayuda a la comprensión de lo escénico, del tiempo y el espacio, así como de la acción-ficción.

Otros elementos que visten a la representación son la vestimenta-vestuario y la utilería. El primero se refiere a toda prenda que ayuda a vestir al actor-personaje y permite adentrarnos en la ficción. Qué se viste, cómo se viste, cómo se porta el vestido aumenta el conjunto de significaciones. Cada prenda puede tener un nombre específico, y el número de prendas necesarias para vestir a un personaje son variadas. Incluso como sucede con lo escenográfico, pueden ser solamente sugeridas, pero aun así se encuentran cargadas de un simbolismo.

Cada diseño puede tener su propia particularidad, que puede ser por su procedencia o el tipo de material utilizado, y por supuesto hace variar el costo del mismo. Eso sí, tiene que ayudar para que el público entre en la ficción. Es decir, la vestimenta permite observar características de los personajes, relaciones, posturas ideológicas. Y aunque es amplio el espectro que cubre, se acota el universo de acuerdo con el contexto en el que se circunscribe la teatralidad, pues cada lugar tiene sus propios usos y costumbres, hay condiciones espaciales que delimitan ese universo y sólo es claro para quien lo ve e interpreta. Es decir, socio-históricamente cada época ha determinado los usos de prendas, mismos que pueden ser simbolizados en cada escenificación.

Por su parte, la utilería refiere a todo objeto o material que es usado por los actores y que ayuda a complementar el universo simbólico en el cual se circunscribe. Cada objeto tiene un sentido, un uso que a más de las veces no es sólo un adorno, es parte inherente a cada personaje, lo terminan de armar. Cada objeto que aparece en escena y es utilizado por el actor-personaje se mueve en distintas direcciones simbólicas y significativas, por eso el sistema que integra en conjunto con el resto de los elementos estructurales es fundamental para la comprensión de la teatralidad. Cada elemento, relación, interacción, que se manifieste de manera interna o externa a la representación, se convierte en parte de la misma, en una complejidad de redes relacionales que dan cuenta de la realidad en la que está anclada la representación.

Finalmente, es preciso comentar que a través de la teatralidad y sus componentes, de manera específica la música, el movimiento y la parafernalia, que fueron abordados en este apartado, se observa su articulación, pero también la dinámica que cada uno manifiesta. Cómo se engarzan los usos, formas, maneras, conceptos, comunicaciones, que en conjunto visten y adornan todo acto representacional.

Las lecturas que se desprenden de la teatralidad, comprendida como un universo comunicacional de convivio permanente, permiten hacer lecturas de la realidad circundante a través de los sentidos en conjunto; por ello, los sonidos, los sabores,

olores, contactos y lo que se ve, es percibido por los participantes, sean éstos actores o público, y amplía el espectro de conocimiento de la propia comunidad, constituyendo dinámicas socioculturales hacia el interior como al exterior, pero también el convivio se agudiza, y se da pauta para que otros universos como es el juego, aparezcan, cuestión que será comentada en el siguiente apartado.

Juego-drama

La importancia del juego no reside en la actividad como tal, como tampoco en el fin o los significados que pueden desprenderse del mismo, antes bien se concentra en el juego mismo y en la libertad que genera. Esto quiere decir que la finalidad del juego es él mismo porque inunda todas las relaciones que entabla el hombre consigo mismo y con su entorno. Cada actividad realizada por el ser humano implica en cierta medida un juego, un disfrute, una manera de tomar conciencia del entorno a través de lo lúdico. Por eso es un término complejo, polisémico, moldeable y se adapta a diferentes circunstancias.

El juego como tal es una acción libre que llevan a cabo los sujetos. Situada en la vida cotidiana, se lleva a cabo en un determinado tiempo y espacio, se aplican reglas, pero un aspecto que resalta es que propicia interacciones entre los sujetos que se ven involucrados en él, es decir, da origen a la convivialidad, genera asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual (Huizinga, 1972).

Esta acción se considera una catarsis, una manera de escapar de la cotidianidad, pero también es terapia, una manera de curar y sanar tanto el espíritu como el cuerpo porque libera de tensiones. Es fugarse a través de la risa y la diversión. Es romper con la lógica y dejarse llevar por el libre albedrío, cuya intención es encontrar la alegría. Es generar un movimiento de acciones que pueden tener o no correspondencia entre sí, pero que permiten alcanzar cierta satisfacción cuando se realiza (Caillois, 2001).

Cuando la cultura se vincula con el juego se tiene que observar cómo ésta contiene en su seno un carácter de juego, de ahí que el *homo ludens* –el hombre que juega– exprese su función esencial. Por eso el juego permea todo tipo de actividad humana y orienta a la misma a partir de la utilización de máscaras, roles, intercambios, y permite la generación de interacciones socioculturales.

El juego presenta un carácter que refiere al tiempo y espacio y las relaciones que entablamos como sujetos. Para el presente trabajo el juego se entenderá como el conjunto de actividades espontáneas que pueden generar placer y rompen con la inercia de la cotidianidad, son acciones libres que generan alegría, diversión, y son ejecutadas en un tiempo y espacio determinado; pero en caso particular que nos refiere el trabajo, se realizan a través de la representación, la teatralidad (Duvignaud, 1970: 1982).

Teniendo presente los principios del arte teatral, la expresión y la comunicación, al aparecer en escena el juego, la creatividad para hacer manifiestos estos principios es amplia, sobre todo si el propósito es hacerlos presentes en la representación-teatralidad (Laferrière, 2003). Esto quiere decir que hay que pensar al juego a partir del drama de la acción-ficción, desde la composición de un tiempo y espacio representacional que permitan la aparición de los personajes libres de ataduras y convencionalismo.

El juego permea todo el acto representacional, permite que las formas rituales no se aten a procesos, esquemas o modelos que generen tensiones, pues se crea un orden por el orden mismo y no permite ámbitos de libertad. Por eso el sentido lúdico es inherente a la teatralidad, gesta formas alternas de interacción entre los actores-personajes, los actantes y el público. Todos y cada uno de los actos tiene que ser libre y generar alegría, pues como dicen Maturana y Valera (2003), la alegría, como condición humana, no hay que dejarla perder, tiene que fomentarse, incluso autoreproducirse.

Esto implica tener como referente principal el conjunto de actividades espontáneas, relacionadas con el juego en el drama, que ayudan a romper la inercia de la rutina, de la cotidianidad reflejada en los actos sometidos a presiones laborales, políticas, institucionales, y no generan placer, antes bien enajenan al sujeto, lo amarran y someten a presiones externas a su propia naturaleza. Por eso el juego puede generar alegría, placer, se convierte en actos que liberan como la risa, el gesto amigable (Laferrière, 2003).

Cuando se habla de la estructuración de un juego representacional, se refiere a cómo la acción se mueve, cómo se genera una metamorfosis en los participantes que, a partir de una serie de recursos como su sola presencia o su gestualidad, sirvan de trampolín para comunicar, para expresar sentimientos; también estructurar situaciones, rituales, simbolizados.

Este juego teatralizado puede percibirse también a partir del movimiento, del ritmo, de la acción-ficción que recrea el actor-personaje. El acto lúdico empieza cuando se tiene la oportunidad de jugar a ser otros sin dejar de ser él mismo. El

momento climático es cuando un personaje toma vida, se mueve, se desplaza, dialoga, interroga, pregunta y muestra contradicciones, pero también cuando se deja ver por otros, sin saber y al mismo tiempo sabiendo, que es ficción.

Jugar es actuar en ficción, haciendo creíble lo increíble, convirtiendo lo feo en bello y lo bello en feo. Presenta cuadros, momentos, certidumbres e incertidumbres, crea realidades alternas, muriendo y viviendo al mismo tiempo, mirando los puntos ciegos y abriendo la mirada a puntos conocidos pero que son cegados en la realidad. Es hacer visible aquello que no queremos, porque nos asusta vernos por dentro, vernos desnudos ante los demás.

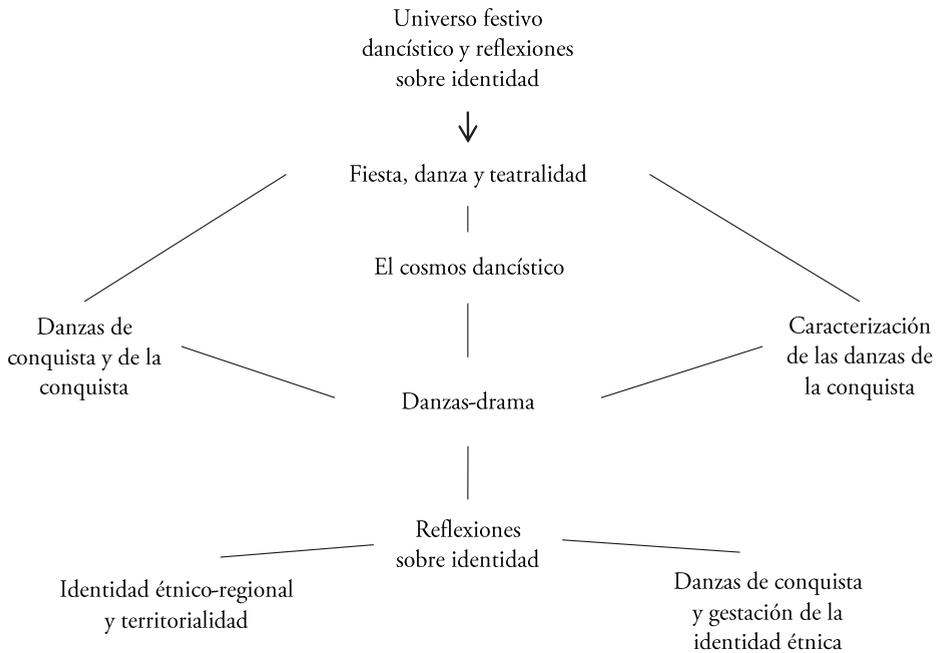
Por eso el juego es el corazón de la teatralidad al permitir esa libertad, esa ejecución de actos placenteros que pueden o no tener una finalidad, gestar tormentas y calmarlas a la vez. Es un generador de conocimientos que hablan no de verdades, sino de la vida misma. Se representa, amplía y abre sus horizontes al cambio, centrándose en la incertidumbre y en la duda.

En este juego se relacionan los elementos estructurales de la teatralidad, se conciertan rituales, simbolizaciones, una diversidad y heterogeneidad de interacciones entre los propios creadores y los receptores, entre la vida natural y la sociocultural, entre ideologías e imaginarios sociales, entre consumos y producciones. Es pues, a final de cuentas, un cosmos de significaciones del hombre y la vida misma. Representación lúdica, crítica, ambivalente, humana.

Finalmente, podemos decir que el receptor de todo acto teatralizado es el juego, donde se eleva la cromática de los elementos estructurales, se concentra y apertura un conjunto de posibilidades interpretativas, el símbolo y el ritual se liberan, pero a final de cuentas el convivio se fortalece, crea lazos y uniones indisolubles entre los participantes. Es un conjunto de ceremonias que divulgan un conocimiento sobre el hombre y su actuar en este mundo.

Y es que la teatralidad, en su configuración particular, puede apreciarse en distintas realidades socioculturales. En donde está presente el hombre la teatralidad hace su aparición; pero acorde con la finalidad del presente documento, se vincula con las fiestas populares, con las danzas tradicionales, donde el rito y las representaciones socioculturales se conjugan. Sin embargo, surgen interrogantes sobre esta cuestión. ¿Cuál es la relación que se estructura entre la teatralidad, la fiesta y la danza? ¿Cuál es el mecanismo de interacción que vincula estas manifestaciones? Estas y otras cuestiones a dilucidar serán parte del trabajo del siguiente capítulo.

UNIVERSO FESTIVO DANCÍSTICO Y REFLEXIONES SOBRE IDENTIDAD



FIESTA, DANZA Y TEATRALIDAD

Las formas en que se manifiestan las relaciones que entabla el hombre con su entorno natural y social tienen el objetivo de expandir sus posibilidades comunicacionales y de expresión, con el fin de satisfacer necesidades y dar respuestas sobre la realidad que les circunda. Éstas pueden ser satisfechas a través de actos lúdicos representacionales, como son las fiestas, las danzas.

Desde esta perspectiva las fiestas, en relación con las danzas y en vinculación directa con la teatralidad, constituyen un complejo que da sentido a la cultura y adquieren significación en la multiplicidad de realidades que reconstruyen la dinámica y los procesos comunicacionales a través de los cuales el hombre entabla un diálogo permanente consigo mismo y sus semejantes; implica adentrarse en el terreno de los procesos de interacción que dan fe de las formas y estilos de vida que adquieren las sociedades, es entablar un diálogo directo con el pasado, el presente y el futuro del hombre social (Villegas, 2005).

Las fiestas forman pequeños sistemas hermenéuticos que corresponden, de una u otra manera, a las cosmovisiones, expectativas culturales del pueblo que las lleva a cabo, conformando con ello no sólo universos de comprensión de la realidad, sino la expansión de sus propias posibilidades para reencontrarse con su pasado, presente y futuro (Sevilla en García, 2005).

En el presente trabajo se vislumbra la fiesta como una cadena de acciones que rompen con la cotidianidad del grupo (Poupard, 1997; Caillois, 1984), pero al mismo tiempo le permite un retorno a la misma, pero con una carga de sentidos diferenciados. De ahí la importancia de analizar las danzas como parte de ese entorno festivo impregnado de un sistema de creencias que ayudan a la estructuración de imaginarios sociales, con fuertes referentes a la realidad histórica, sociocultural y las relaciones afectivo-religiosas que mantiene el grupo hacia el interior y exterior del mismo.

En las fiestas se abre un tiempo propicio para adquirir, determinar o cambiar, de tal forma que toda exposición de roles que se exhiben durante su desarrollo tienen la apariencia de un ordenamiento social sin fisuras ni conflictos; proporcionan momentos para dejar temporalmente de ser quien se es, tiempos idóneos para perderse. Se pueden observar rituales festivos que obligan o liberan provocando que algunos participantes disfruten más que otros los roles y situaciones que ofrecen las fiestas, pues aunque éstas tienden a involucrar a todos o la mayoría y que la comunidad es precisamente su objeto, los individuos y los grupos se mueven en ellas con intereses a veces compartidos, otros divergentes y otros conflictivos (Velasco en Díez, 1986).

Con la finalidad de generar una comprensión sobre estas realidades, en el presente trabajo se define la fiesta como: aquella actividad o acción comunitaria que tiene como objetivo celebrar acontecimientos naturales, sociales, religiosos; se estructura a través de una serie de actos que se configuran como procesos, mismos que recrean la

realidad sociocultural de manera ritual, lúdica, y simbolizada de quien la vive o la lleva a cabo. Reelabora el sentido del espacio y el tiempo al constituirse como escenario en el que se presenta un ordenamiento social donde conviven lo tradicional y lo moderno, se establecen semejanzas, diferencias y juegos de roles.

En el encuentro de los nexos que relacionan a la fiesta y la teatralidad hay que tomar como punto de enlace y referencia que en toda celebración se manifiestan actos representacionales, los elementos estructurales que conforman a la teatralidad se revelan de forma abierta, se hacen explícitos, por ejemplo, la acción-ficción que potencia el entorno, el lugar o el espacio donde se desarrolla la fiesta, con una voluntad de lujo y espectacularidad; también se encuentra el disfraz y la máscara-personaje, que tienen la función y el valor de convertir el acto en una suerte de ceremonia, de rito en el que el sujeto como oficiante de una fiesta se distancia de su vida, poniendo una barrera entre el acontecer cotidiano y la ilusión de la nueva apariencia (Vásquez, 2003).

Estos elementos que están presentes en las fiestas, con efectos de distanciamiento de lo cotidiano, consideran la creación de realidad dada a través del vestido en mascaradas, cuadros vivientes, fragmentos histórico-alegóricos, forman parte de la costumbre generalizada de celebrar con el engalanamiento personal, luciendo los mejores trajes, aunque no se participe directamente en ningún acontecimiento organizado (Díez, 1986). El hecho mismo de utilizar una máscara o un disfraz como elementos centrales en la práctica festiva es introducirse en el mundo de la simulación, del engaño a los ojos, lo cual da la pauta para acercarse a la constitución de la teatralidad, a la parte textual de la fiesta que suele tener una vinculación argumental con el conjunto celebrativo, sea ésta en forma oral, relación que se hace más estrecha en los discursos (Ferrer, 2003).

Las fiestas exhiben siempre un sentido escénico-dramático en la medida que son ritualizadas y agrupan relaciones socioculturales, se estructuran como expresiones-síntesis de la historia y la cultura, que permite conservar el pasado a través de ciclos ceremoniales y algunos rituales, lo cual puede observarse en los sistemas de cargos, orden a través del cual la comunidad misma mantiene su integridad y su memoria histórica, constituyéndose como un espacio estratégico y decisivo para entender la realidad que se vive (Portal, 1997).

Aunque la fiesta tiene el carácter de una estructura conocida, repetitiva y cíclica, en ella se manifiesta la sustancia teatral y de representación; Ileana Azor (2002, 2006), denomina a esa franja existente entre la teatralidad y las manifestaciones festivas,

ambigüedad fronteriza. Así, la teatralidad se convierte en una realidad expresiva que descubre su parentesco con lo espectacular, se relaciona con la representación, es una creación ficcional cuya composición está tensionada y dinamizada por la mirada del otro. En él se construye otro tiempo, donde existe la posibilidad de intercambiar, alternar o adquirir roles; y aunque se erige en secuencias aparentemente caóticas, a final de cuentas, establecen orden (Villegas, 2005).

Es momento de aclarar que para el presente trabajo será un referente fundamental la constitución de la denominada *fiesta hispánica* y su presencia en Latinoamérica, estudiada de manera amplia por un conjunto de autores como Teresa Ferrer Valls (2003), Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (2002), Brisset (2001), Díez (1986, 2002), Flores (1994), Rodríguez de la Flor (1997), Vázquez (2003), quienes coinciden en hablar que el componente religioso es un hilo conductor importante, heredado durante la colonia española en el continente americano.

En las fiestas populares impuestas y heredadas de la colonia española en el continente latinoamericano, es ostensible una riqueza de festejos compartidos que la convierten no en objeto de contemplación, sino en espacio de participación, por eso constituyen una de las principales expresiones simbólicas de la vida social. Su posición dentro del sistema sociocultural concreto no es el de la estructura social misma pero sí el de la simbolización de los diversos componentes de ésta, del orden social y del sistema de valores que le corresponden (Moreno en Díez, 1986).

En esta lógica, del conjunto total de fiestas hispanoamericanas, predominan aquellas que tienen un carácter religioso, pues:

Ocurren para celebrar acontecimientos que en el pasado fueron importantes y que en el presente, en la medida en que fueron benéficamente importantes en el pasado, hay que seguir conmemorando para que la naturaleza se siga reproduciendo. Lo que representa es la sensualidad de la naturaleza, o sea, el sentido primario de las fiestas indígenas que se celebran en Hispanoamérica tiene el sentido de una reproducción. Son cíclicas porque renuevan la vida tanto como la muerte y por ello tienen un carácter tradicional. Por ello la fiesta tiene carácter ritual, en cuanto que se están representando situaciones religiosas, rememoran acontecimientos religiosos, son obsequios que se la hacen a dios o a la divinidad (Esteve en Díez, 1986: 146).

La idea o pensamiento cíclico que está presente en la fiesta gravita en reproducir lo que ocurrió en años anteriores, pero con una caracterización diversificada, con diversión,

celebrando a través del juego, la danza, el drama; la máscara permite adquirir roles distintos, discursar haciendo crítica a los acontecimientos o características particulares de alguno de los participantes o miembros de la comunidad; de esta forma se articula en la fiesta la cotidianidad, aquello que es significativo en su vida adquiere forma y color en los actos festivos, pero también ocurre lo contrario, aspectos singulares de la fiesta se pronuncian en la cotidianidad.

En las acciones y actos que se suceden durante su desarrollo se advierte una diversidad de emociones, estructuras, funciones, incluso el conflicto se presenta como una especie de agitación constante que circunda en el ambiente, además está la extroversión que se descubre en la explosión de grandes cantidades de coherencia, juegos pirotécnicos, la música, los bailes y cantos, juegos competitivos y, al mismo tiempo, toda clase de ritos que implican comunión con la naturaleza, actividad sexual o iniciación. Es como si preparáramos a la naturaleza simbólicamente para que se reproduzca en aquellos momentos en que se ha acumulado la mayor cantidad de energía, por lo tanto, lo que podríamos llamar ritos de la naturaleza en su reproducción incluyen también ritos de renovación, los cuales están presentes de forma constante (Caillois, 1984).

Festivals and celebrations offer possibilities for human interaction which we do not find in day to day life. It is evident that festive practices provide an indication of the vital pulse of every society. Yet festivals are not only merely an indicator but can also assume important functions for social dynamization. [...] this does not mean that problems and conflicts which dwell in society cannot very often emerge and be conveyed within the festive frame (Martí, 2004: 2).

Se está ante un juego drama-simbólico en el que los colores también, de alguna manera, reproducen la forma de la naturaleza y se hace presente a través de las prácticas de los protagonistas, en la estructura de la personalidad, en el sistema de valores, en las demandas de los sujetos para la renovación constante del ámbito que los rodea. Esto justifica por qué considerar que las fiestas son o corresponden fundamentalmente a una concepción cíclica del mundo, pues están latentes, vivos, los ritos de comunión y de renovación con la naturaleza (Díez, 1988).

Las manifestaciones religiosas españolas que llegaron con la conquista al territorio mesoamericano pueden apreciarse en dos dimensiones. Una primera que se refiere al culto clásico, que tiene relación con los siete sacramentos del bautismo, la

confirmación, el matrimonio, la extrema unión, la penitencia y las órdenes sagradas. La segunda se presentó a través de los cultos especiales de Cristo, María y los Santos patronos, las peregrinaciones, las representaciones dramáticas populares, las leyendas pías, las historias milagrosas y el conjunto de supersticiones y creencias menores (Fernández, 2002; Foster, 1985; Roth, 2007).

En lo que respecta a las religiones de origen prehispánico, se sabe que tienen vínculos estrechos con la madre tierra, con las fuerzas de la naturaleza, con el ciclo agrícola. A partir de ellas se manifiestan ciclos festivos de glorificación al astro solar, a la fertilidad y prosperidad, así como a la oscuridad y la penitencia (Graulich, 1999).

Sin embargo, lo importante de rescatar no es la diferenciación de religiones, cultos, rituales o fiestas, antes bien lo que se coloca como eje ordenador del presente trabajo es la forma en que se comunican, se relacionan y constituyen formas alternas a partir de la interacción entre la religión católica y la prehispánica, entre las fiestas españolas y las de origen mesoamericano; y de esta conjunción surge todo un complejo de festividades que se reconstruyen día a día, que se acoplan a las necesidades y sentidos culturales que están en constante construcción.

De ahí que las fiestas heredadas contengan diversidad de elementos, de relaciones, de formas comunicativas y expresivas que dan cuenta de contextos y sujetos que viven realidades diversas y heterogéneas. En este orden de cosas, la región central de México mantiene una presencia más o menos uniforme respecto al ciclo festivo católico que mantiene hasta el presente, que puede comprenderse a partir del sincretismo complejo que se observa a partir de la constitución de prácticas y sistemas de creencias, cultos y rituales.

Se sustenta a partir de ciclos festivos, de los cuales resaltan las celebraciones relacionadas a la Epifanía, Candelaria, Cuaresma, Semana Santa, Pascua, San Isidro, Corpus Christi, San Pedro y San Juan, Todos Santos, Día de Muertos y Navidad. Sin embargo, es de notar que en cada región, ya se trate de un grupo étnico o mestizo, cada fiesta que se presenta está impregnada de características propias y particulares que resignifican a cada una de ellas, llenándola de nuevos significados que se acoplan a las necesidades particulares (Díez, 1986; Fernández, 2002; Horcasitas, 2004).

Las fiestas en esta región del territorio nacional están marcadas por un fuerte contraste entre lo mestizo y lo indígena, entre lo tradicional y lo moderno, entre lo rural y lo urbano, aumentando la complejidad y la cantidad de elementos nuevos y viejos que se acoplan, formando un *complexus* variado y alterno. Pero todas y cada

una de estas expresiones son un momento de transformación del tiempo y el espacio, donde la muerte y la vida forman un binomio indisoluble (Roth, 2007).

Aparece la risa, la alegría, se hace presente la memoria histórica, la alteridad vive y convive, el pasado y el futuro son los invitados a las fiestas. La sensopercepción se multiplica, los límites entre lo profano y lo sagrado se borran o recrean, la organización y el trabajo colectivo se exaltan y los procesos identitarios se fortalecen. Es decir, las fiestas son la conjugación de distintos momentos e intereses, se multiplican los colores, olores, sonidos, ritmos y movimientos a través de las danzas, la música, las ofrendas, los rituales. Es decir, las fiestas forman parte del sistema de ordenación del tiempo y el espacio, dan sentido a las interacciones, a la vida misma.

En este entendimiento se hacen presentes las danzas, mismas que de acuerdo con Olivera complementan la imposición y orientación de lo cultural, y con ello, sus expresiones ideológicas, así como las instituciones y formas sociales que las sustentaron, pero además, en cierta medida persisten en el presente (Olivera, 1974). A partir de ellas se fortalecen los lazos de amistad, de parentesco, de afinidad que están presentes en la comunidad.

Pero antes de continuar, adentrémonos en el universo dancístico con la finalidad de encontrar su relación con la fiesta y la teatralidad.

El cosmos dancístico

El núcleo fundamental e imprescindible de toda danza es el movimiento. Tiene la característica de ser ejecutada a través de patrones rítmico-cinéticos¹ establecidos y se caracteriza por trascender una mera utilidad. Es decir, el movimiento rítmico realizado en un tiempo y espacio determinado y la serie de significados que desencadena son partes fundamentales para adentrarnos en el entendimiento de la danza (Bonfiglioli, 1995).

Si la danza implica la coordinación de movimientos corporales rítmicamente ordenados, éstos adquieren sentido al momento de expresar no sólo estados de ánimo, sino formas de convivencia, procesos de interacción contextualizadas. Es una

¹ Cinética: es el estudio de los movimientos corporales desde sus posturas, posiciones, movimientos localizados, expresiones, tensión y tono muscular, entre otra multiplicidad de características en su dinámica contextual.

forma a partir de la cual el actor social se manifiesta; es una expresión organizada que emplea movimientos rítmico-corporales como base. Ramírez (2003) explica que la danza desde esta perspectiva es un fenómeno visualmente aprehendido, rítmicamente ordenado. A través de la acción cinética dancística, se produce la transformación simbólica de una experiencia humana, se configura e interpreta el mundo y la realidad adquiere sentido.

El acto de bailar implica encontrarse con un cúmulo de realidades materiales y simbólicas que se van estructurando a partir de los movimientos que los bailarines van ejecutando. En cada uno de sus desplazamientos, de sus gesticulaciones, se estructura un tejido complejo de significados que adquieren sentido en un tiempo y espacio contextualizado. Se genera un universo de entendimiento compartido, por tal razón las expresiones dancísticas sólo pueden ser comprendidas en un marco contextual, lo que permite encontrarse de frente con el significado de la expresión en donde se articulan todos los aspectos y permiten observar otros más, como son las formas de organización de los grupos bailarines, sus relaciones sociales con la población, con los procesos históricos, económicos y políticos en los cuales dicha manifestación se ha desarrollado.

Ahora bien, si la danza realiza movimientos con el cuerpo en un tiempo-espacio y con una diversidad de sentidos, en ese devenir acumula una multiplicidad de significaciones que cada movimiento puede ocasionar (Islas, 1995). Es como adentrarse en un mundo de grafías a partir de las cuales podemos estructurar palabras y frases que adquieren sentido porque forman parte de nuestro mundo, de la realidad circundante. Entonces tenemos que el cuerpo, los desplazamientos y las figuras que va adquiriendo el bailarín en un tiempo y espacio determinado van acumulando significaciones, van dibujando y tratando temas, ideas, plasmando sentimientos, enriqueciendo la comprensión de la realidad circundante.

La danza se establece como un receptáculo expresivo y comunicativo que contiene una toma de conciencia de la realidad circundante al momento en que cada ejecutante dota de valor a todos y cada uno de los movimientos que lleva a cabo porque construye un conjunto de imágenes a las que dota de vida, da sentido y significación (Dallal, 2000). Por ello, la diversidad de maneras a través de las cuales se gesta la danza, se magnifican a partir de la conjunción de los contenidos que esta expresión artística contiene en sí.

Lo que vemos, oímos y sentimos son las realidades virtuales, las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Éstos son los elementos de la aparición creada, los cuales por su parte no son dados físicamente sino creados artísticamente (Langer, 1996: 7).

La danza permite crear y recrear la realidad cuantas veces sea necesario a través del movimiento, de las traslaciones del cuerpo en un tiempo y espacio determinado. Para ello es necesario que se muestre como verdadera, como algo real.

Al tiempo que acciona procesos comunicativos expresivos, es también una composición de emociones, tensiones, resoluciones, equilibrios, desequilibrios y ritmos que entablan un diálogo permanente con la realidad circundante y con las realidades recreadas en cada danza. De esta manera, la danza se convierte en un medio que permite hacer externa la serie de imágenes internas, cuyo fin es constituir representaciones objetivas de la vida subjetiva. Es dar sentido a la vida, o bien, responder a los sentidos que la vida cotidiana presenta (Langer, 1996).

Las danzas se manifiestan en tiempos especiales, en tiempos de celebración y responden a dinámicas particulares; forman parte del patrimonio del grupo que danza; son parte de la historia que acontece y construye día a día; es la búsqueda de respuestas a los cuestionamientos incesantes que nos asalta de manera constante, cuyas respuestas nos permiten observar que la danza forma parte inherente de toda colectividad y por ello se conecta de manera directa con la fiesta.

A través de las danzas, el tiempo y espacio festivo se ritualizan, se recrean rasgos propios y característicos de la comunidad. Marion Marie-Odile (1994) comenta que de acuerdo con la intención con el que son llevados a cabo los rituales, presentan una tipología, de ahí que puedan observar rituales:

- De iniciación (empieza el proceso de socialización, es el vínculo social primario).
- Terapéuticos (tienen la intención de sanar el espíritu o el cuerpo).
- De paso (son transiciones o momentos importantes que dan pie a otro proceso).
- Cosmogónicos (acopio de experiencias y testimonios complementarios).

Por lo tanto, el sentido que adquieren las danzas con respecto a la fiesta se amplía, se convierte en un anclaje, una plataforma desde la cual se reconstruyen símbolos, imaginarios sociales. Pero hay que observar que entre la fiesta, la ceremonia y el ritual, cada uno tiene su ámbito.

Así, las fiestas y las danzas, además de estar marcadas por la historia, la cultura de conquista, mantienen en su seno una connotación étnica, real o imaginaria que permanece y se encuentra latente. Esto por supuesto sugiere formas de organización comunitaria, estructuración de lazos de parentesco y formas de pensamiento que se ven reflejadas en conductas y comportamientos específicos.

En este proceso se constituyen danzas y teatralidades que contienen raíces profundas diluidas en el tiempo y el espacio. Implica la conexión con diversas colectividades, por lo que se considera de una alta complejidad dramática al interconectarse con los rituales y la socialización entre diversas comunidades (Adame, 2004). La acción dramática no presenta límites bien definidos y se manifiesta en el corazón de las fiestas en forma fragmentaria, incluso sin un reconocimiento explícito. Ocurre con frecuencia que las fábulas que se cuentan son sencillas, carecen de una alta complejidad, son repetitivas, por eso se dice que sólo representan una historia; los personajes presentan casi siempre una sola cara, un rasgo que es estilizado y magnificado, de ahí la utilización de máscaras como una manera de subrayar los rasgos positivos o negativos del personaje en turno.

La red de conectores que están presentes entre las fiestas, las danzas y la teatralidad se vislumbra a partir de la representación, cuando el tiempo y el espacio se funden y forman un complejo representacional donde el conjunto de acciones se fugan y reencuentran en la gestación de realidades alternas, en la construcción de figuraciones ficcionales, pero ante todo cuando el juego drama se expande en cada acto festivo y dancístico. Ante ello surge la necesidad de entablar un diálogo con la construcción de lo que se denomina danzas-drama, cuyo epicentro se mueve en la relación que sostienen las danzas con el drama, cuestión que será abordada en las siguientes líneas.

Danzas-drama

Dialogar sobre lo que son las danzas-drama implica encontrar las relaciones de coexistencia entre los lenguajes corporales y la mimesis; examinar la posibilidad de romper la dualidad del arte del movimiento puro, de la pantomima y de la palabra, para dejar al descubierto la conectividad íntima que se manifiesta entre la danza y el drama.

Tienen la virtud de provocar a partir del movimiento un acercamiento con el arte teatral, en donde los momentos clave para encontrar esa fisonomía se declaran cuando los ejecutantes de la danza representan un personaje y para ello se recurre a

la representación mimética de situaciones donde se pretende encontrar verosimilitud. Es decir, las danzas-drama convocan, citan momentos y aspectos de la realidad circundante, pues antes que abstraerse de ella, se apoya en la propia realidad, la direcciona hacia sí misma (Horcasitas, 2004).

En estas danzas se aprecia el cosmos de la escenificación, por la utilización de textos dichos y/o leídos se hacen presentes los recursos escenográficos, de utilería, de vestuario, requiere de una coordinación estrecha con cada uno de ellos. El investigador Patrice Pavis (1980, 1998) menciona que se observa como resultado de este enjambre la creación de una fábula y de una dramaturgia que cuentan historias, pero todo unido a partir de acciones de personajes, los cuales se salvaguardan en sus papeles y son portadores de una dramaturgia.

La danza-drama, tiene una cercanía muy estrecha con el juego, la mimesis, la literatura, en donde el proceso de su estructura se desarrolla a través de una serie de incidencias casi siempre ligadas a factores externos. Su forma está dictada por leyes dramáticas, es decir, orienta a que aparezca lo teatral en la danza, es la conversión de la ficción teatral en un ficción coreográfica donde el movimiento se resignifica a partir de lo teatral.

Sin embargo, para el presente trabajo, hablar de las danzas-drama y cómo se estructuran permite comprender su valor estético y sociocultural, pero además implica relacionarlo con las danzas tradicionales, que son el resultado de distintos momentos históricos, de las imbricaciones culturales fusionadas a partir de la conquista española y que logra consolidarse durante la Colonia y los años de la república. Por ello, hacer alusión a un pasado que se hace presente de manera constante a partir de las danzas, implica adentrarse en el mundo religioso, en la cosmogonía de un pueblo que camina, que ordena sus relaciones en torno de una realidad festiva-religiosa.

Vale la pena acotar que aunque las danzas-drama tienen un amplio marco histórico, son de interés particular aquellas que se gestan a partir de la conquista española, que son traídas por los españoles y fueron impuestas con el fin de catequizar. Si bien existen danzas-drama que son de origen prehispánico, no son el referente primario a comprender y analizar.

Así, la reflexión con respecto a las diversas expresiones dancísticas que se presentan durante el periodo de Conquista, por su propia naturaleza y estructura, se caracterizan por la presencia de relatos verídicos o ficticios, es decir tienden a narrar acontecimientos con fines didácticos de catequización, o bien, con el objetivo de

transmitir sucesos históricos propios o impuestos. Este conjunto de danzas relatan sucesos a partir del movimiento corporal e incluyen otros lenguajes entre los que destacan el musical y el verbal.

Los temas, los discursos, los momentos históricos que refieren, son diversos, contradictorios, presentan vínculos directos con la realidad que se vivió, se vive o incluso ajenos, trastocan diferentes momentos sociohistóricos, presentan una amplia variedad de personajes en torno a diversas situaciones, lo que ocasiona conflictos. Un tema recurrente son los enfrentamientos o batallas que entablan bandos antagónicos en donde el referente mayor es la conversión a la religión católica, la lucha entre el bien y el mal (Díez, 1986).

Se destaca que este conjunto de danzas tienen un carácter religioso-profano que se identifica a partir de su propio origen y naturaleza, presentan entre sus múltiples funciones el expresar la religiosidad de los integrantes de la colectividad, generar cohesión, constituir procesos identitarios y mantener viva la memoria histórica a partir de los relatos que narran. Utilizadas con una finalidad catequizante durante la época colonial, provocaron que se sobrepusieran temáticas divergentes, y aunque finalmente sirvieron como eficaz instrumento a las tareas de evangelización, dejaron abierta la posibilidad de insertar nuevas realidades, nuevas significaciones.

Es un universo complejo, diverso, heterogéneo, resultado de la contraposición de realidades divergentes, de un conjunto de significaciones contradictorias y construcciones identitarias que incluyen antes de excluir, que se adaptan antes que dejar de existir, que generan interrogantes antes que respuestas cerradas y que constituyen en sí un universo de conocimientos.

La caracterización de estas danzas puede resumirse en los siguientes aspectos:

- Aunque sus objetivos pueden ser disímiles, a través de la narración de historias, eje central de estas danzas, proyecta sentimientos, afectividades, encuentros y desencuentros.
- Cumple diferentes funciones, los motivos por los cuales se lleva a cabo se salvaguardan; es el marco festivo-religioso, pues regularmente tienen la intención de celebrar, ya sea para agradecer o hacer peticiones a los santos patronos.
- Si bien la técnica dancística puede ser incipiente, ésta se aprende de manera informal a partir de los maestros o encargados de la danza.

- Guarda vínculo estrecho con los sistemas particulares de organización, de la población donde se lleva cabo.
- Constituyen en sí mismas un complejo organizativo que se adhiere a las formas organizativas particulares de cada comunidad.
- Estas danzas pueden manifestarse concertadas con otros campos expresivos, como es la música, la poesía. Es decir, manifiestan un ritmo base en donde se relaciona lo corporal con lo musical y/o lo verbal.
- Usan recursos escenográficos, o bien configuran el espacio donde se presentan en “espacios escénicos”. Es decir, aparece el uso de códigos rítmicos-cinéticos que se manifiestan en un espacio determinado y se hacen acompañar por un conjunto heterodoxo de elementos y otros códigos que participan en la producción de la significación de las danzas-drama, como es el tiempo (Pavis, 1980, 1998).

El entramado que se conjuga a partir de estos aspectos orienta la caracterización de las danzas-drama, en las cuales se observa una interrelación en movimiento de sus elementos y componentes. A partir de ellos es como se pueden percibir desplazamientos coreográficos, gestos, flujos energéticos, que describen al movimiento propiamente dicho; pero se ordenan con respecto a otros campos expresivos, como es la música, el canto, recitados verbales y el teatro mímico.

Con este referente se advierte un campo de acción y conocimiento que hay que explorar con mayor detenimiento, pues más que un teatro que desemboca en la danza, o bien en el movimiento y la coreografía, es una danza que produce el efecto teatral. Esto permite identificar posibles efectos de realidad manifiestos en las danzas. Y es que las danzas-dramas se apoyan en la realidad en vez de abstraerse de ella, reconducen la realidad hacia sí misma en vez de alejarse de ella; es una forma de gestar una cadena infinita de efectos que reproducen a la realidad. La adjetivación que adquieren estos efectos al reproducir la realidad es de efectos escénicos. El resultado esperado es que se cuenten historias, sólo que éstas son narradas a partir de los personajes, de las acciones realizadas por los personajes, los cuales son portadores de la dramaturgia.

En las danzas-drama se logra identificar su proximidad al juego, contienen un ambiente lúdico en sus relaciones. Por eso las cuestiones del dibujo espacial y temporal tienen una importancia menor frente al gesto social, a la relación sociocultural que representa. Por consiguiente, el proceso de composición se desarrolla a través de una serie de incidencias casi siempre ligadas a factores externos (Beyersdorff, 2003).

Patrice Pavis (1980, 1998) comenta, su forma constituye una ficción teatral en una fricción kinestésica, que es la que presencia el espectador. Así la danza adquiere especificidad, vida propia en virtud de su posición dentro de un sistema global festivo, pues la representación dancístico-teatral hace visible lo invisible. Dirige, ordena y da orientación al movimiento. Se percibe una dimensión del tiempo y el espacio que da la pauta para observar los hábitos y estilos coreográficos particulares que pertenecen a un periodo histórico y/o una cultura dada. A partir de estos contenidos, la danza se constituye como un conjunto de conocimientos correlacionados que adquieren significación (Pavis, 1998).

Pero también remite una diversidad de elementos cuya significación es extradancística: aparece la comunidad que danza en una interrelación intrínseca con un tiempo y espacio determinado, estructurada a partir de las interacciones que entablan los sujetos y puede observarse a partir del valor y significación que adquieren los objetos que aparecen al momento de bailar (Frischmann en Montemayor, 2007).

Estos elementos pueden ser propios o apropiados, incluso pudieran ser préstamos de otros colectivos que se encuentran o localizan en otros contextos, pero todos sin excepción alguna a partir de la danza se vuelven a significar y en algunos casos encuentran nuevas funciones. Se adquiere un valor semántico que va acoplándose de acuerdo con las circunstancias, necesidades y proyecciones que tiene la comunidad que danza. Es decir, está sujeta a cambios a partir del contexto en que se inserta (Valenzuela, 2003).

Es una manera de adentrarse en el mundo cultural del cual forman parte las danzas-drama para construir y reconstruir realidades múltiples, heterogéneas y alternas a la propia realidad en la que se circunscriben. Por ello, el análisis puede realizarse a partir de la constitución de unidades, que de acuerdo con Bonfiglioli (1995, 2004), son la suma de movimientos, música, características del actante, el espacio, entre otros.

Se trata de encontrar las relaciones que dan pauta a la conjunción antes que a la separación; localizar los mecanismos a partir de los cuales la danza representa a la realidad y cómo en un proceso dinámico y permanente se significa para de ahí encontrar el sentido que se manifiesta en la danza, a la vida misma que se refleja en ese conjunto de prácticas materiales-simbólicas y de las cuales forma parte el universo dancístico.

Por consiguiente, en las danzas-drama se identifica un *continuum* de códigos que son resignificados en un tiempo y espacio específico, que cambian de manera

constante, por lo que forman un proceso complejo diverso y heterogéneo. Mismos que pueden observarse sobre las acciones que entablan los actores que participan en la danza. Del conjunto de acciones que pueden dar cuenta esta realidad, menciona Bonfiglioli (2004), quien identifica cuatro códigos: el Coreográfico, el Musical, el Teatral mímico y el Teatral verbal. No quiere decir que sean los únicos, sino que son aquellos a partir de los cuales adquiere cuerpo la danza-drama y cada uno de ellos abraza en su interior otro conjunto de relaciones.

Aunque la danza-drama es una expresión efímera, como una aparición, porque cada ocasión que representa, se danza diferente; es un acto vivo que aparenta repetirse, pero cada ocasión es distinta. Lo que representa la danza son realidades virtuales, representaciones simbólicas y recreaciones de la realidad, cuyo fin es encontrar sentido a la vida, o bien responder a los sentidos que la vida cotidiana presenta. Y es que las danzas-drama son testimonios vivientes de sucesos históricos y creencias religiosas. Su valor se encuentra en el hecho de ser expresiones que relatan, a través del movimiento corporal, fenómenos de diversa índole, toman cuerpo porque logran identificarse sucesos reales o ficticios, imaginarios, creencias que refieren a lo sobrenatural, lo mitológico.

Dichas expresiones dancísticas dan cuenta de la estrecha relación que los grupos socioculturales guardan con su entorno, vínculo que se adquiere mediante diversas formas de interpretación simbólica. Por ello, imágenes representativas de ese entorno pueden aparecer, como son algunos animales, ejemplo de ello es el caballo. O bien se incorporaron al culto otros animales que ahora ocupan un lugar importante en la cosmovisión de varios grupos étnicos. Así, el conjunto de danzas-drama, manifiestas como expresiones de la vida religiosa, enlazan un sincretismo vinculado a la etnicidad en donde el cuerpo humano en movimiento (la danza) se transforma en una ofrenda con cierto valor simbólico para lograr los propósitos que persigue el grupo danzante.

En conclusión, cuando en la danza se genera un encuentro de distintos códigos y éstos se refieren mutuamente a partir del movimiento, lo teatral mímico-verbal adquiere una diversidad de matices que permiten abrazar esto que se ha denominado como danza-drama. Estas danzas, como un arte teatralizado, dinamizado a partir de sus propios componentes y en relación intrínseca con la fiesta y el drama, cuestión que será observada en el perímetro de la cultura de conquista, por lo tanto corresponderá al siguiente apartado entablar el diálogo con respecto a las danzas de conquista y danzas de la Conquista con el fin de apreciar la correlación existente entre estas manifestaciones socioculturales.

Danzas de conquista y de la Conquista

Dialogar sobre el conjunto de danzas denominado danzas de conquista o en su caso de la conquista, tiene diversas implicaciones que van desde su propia denominación, sus antecedentes, su contextualización, su caracterización, su propia estructura dinámica y diversa. Todo ello confluye en la complejidad que emana de la danza, de las relaciones comunicativas implicadas en su ejecución y la serie de movimientos que conlleva.

El investigador Jesús Jáuregui (1996) comenta, respecto a las danzas de conquista y de la Conquista, que tienen presencia en varios países de América Latina y en diversos puntos del interior de la República Mexicana, lo que distingue a una de otra es el sentido y significado que adquieren a partir de la intención por la que se danza. Por su parte, Eduardo Matos Moctezuma (2008) menciona que las danzas de moros y cristianos son parte del complejo dancístico denominado danzas de conquista, mientras que las danzas de la Conquista adquieren una fisonomía diferente. Aunque si bien las primeras se danzan en la península ibérica desde hace siglos, a más del movimiento y la presencia de diálogos, han ido incorporando una diversidad de elementos históricos en los que aparecen héroes míticos cuya intención era cristianizar. Al momento en que se da la conquista de América llegan estas danzas, pero adquieren variantes al momento de adaptarse. Es así como aparecen las danzas de la Conquista en las que los protagonistas tienden a convertirse en los indígenas recién conquistados, quienes combaten en contra de los cristianos.

Sin embargo, es necesario aclarar respecto a estas representaciones que la nomenclatura de danzas de conquista y de la Conquista ha generado diversas posturas. Bajo el primer nombre aparecen aquellas expresiones en las que los contendientes de un bando son denominados moros o paganos, en tanto que el otro bando son los cristianos, quienes adquieren forma a partir de figuras como Santiago, Carlomagno, los doce pares de Francia, entre otros. Estas danzas se escenifican actualmente en la península ibérica, así como en distintos países latinoamericanos.

En el presente escrito, la denominación de danzas de conquista en lo subsecuente será asignada a las representaciones ya existentes en la península ibérica, que sufrieron adaptaciones a partir de la Conquista, en la que pueden aparecer o no contendientes, sean éstos reales o inventados, que participaron en la conquista o defensa de un territorio conquistado. Es decir, mientras las danzas de la Conquista hacen alusión

al periodo histórico en que hacen contacto las culturas, las de conquista por su parte tienen como referente el triunfo del cristianismo sobre otras religiones, se cruzan diferentes periodos históricos y se hace alusión directa a la lucha generada entre los moros y cristianos (Albert-Llorca, 2003).

Desde esta perspectiva, se tiene conocimiento que las danzas de moros y cristianos tienen su origen en la península ibérica durante la Edad Media. Estas expresiones se generaron por diversos acontecimientos históricos, entre los que destacan las Cruzadas y los intentos por recuperar Jerusalén o los enfrentamientos contra los moros que llegaron a ocupar parte del territorio de lo que hoy es España; otra línea importante son los cantares de gesta como la Chanson de Roland, que escenifica los combates entre moros y cristianos, mismos que culminan con el triunfo de Carlomagno (Vértiz, 2001).

Estas danzas, en sus diversas vertientes, se hacen presentes en la Nueva España y no sólo se adaptan al lugar y las circunstancias, antes bien se convierten en un eje fundamental para comprender parte del universo cosmogónico que se vive durante la colonia y los periodos posteriores a la misma, por eso adquieren su constitución como un complejo dancístico. En algunas de estas danzas los protagonistas son los indígenas recién conquistados, quienes combaten en contra de los cristianos. Aparecen también las morismas o incluso episodios de la vida de Santiago Apóstol (Matos, 2008). En ambas hay un cruce de información en relación con los temas y circunstancias en las que se desarrollan y comparten elementos que son característicos de este complejo dancístico a pesar de su diversidad, como son los siguientes:

- Tienen un vínculo directo o indirecto con un pasado-presente indígena.
- Se relacionan de manera directa con la religión católica, por lo que conceden un carácter sagrado que se integra de manera directa con el ámbito festivo en honor de los santos patronos.
- Existe una red de sistemas de organización para llevar a cabo las danzas.
- Se generan vínculos con las danzas a partir de mandas, cuya intención es cumplir promesas para conseguir o agradecer favores a las deidades, es parte de la devoción.
- La estructura de las danzas tienen un alto contenido teatral que se integra al movimiento coreográfico.
- Se caracteriza también porque para su representación requiere de largos periodos de tiempo, que pueden ser incluso días.

- Sus argumentos aluden a hechos históricos ficticios o reales. Se habla de la cristianización, de actos de fe y de comunión con la religión cristiana; de la imposición de la fe religiosa de los españoles.
- Fueron implementadas como parte fundamental del proceso de evangelización al igual que el teatro.
- En otros casos habla de las visiones, presagios para los indígenas, de tal manera que aparecen también sincretismos, ya que algunos de sus elementos están relacionados con cultos prehispánicos.
- Finalmente, son exponentes de una autoafirmación grupal de origen étnico, reforzada por esta actualización de la memoria colectiva (Brisset, 1988; 1991; 1993; 2001; 2009b).

Como se puede observar, al complejo se integran elementos estructurales de las danzas, pero también se distinguen diversas funciones que cumplen, así como la diversidad de sentidos y significaciones que adquieren. Algunas de estas danzas, si bien fueron impuestas, otras más fueron adaptadas, o bien nacieron bajo el influjo español; en todas ellas se percibe un proceso de apropiación por parte de los habitantes indígenas, criollos, mestizos, para presentarlas como parte de sus propios procesos socioculturales.

La línea divisoria es endeble entre las danzas de conquista y de la Conquista, sin embargo, se hará énfasis en la primera, ya que alude a aquellas expresiones en las que los contendientes son moros o individuos considerados paganos que profesan otras religiones. Se generan grupos dominantes y dominados en esta convivencia constituida a partir de los nexos religiosos que logran constituir todo un complejo que aún hoy día se respira y se percibe como algo vivo que se niega a morir. Al mismo tiempo se observa la constitución de una regionalización cultural generada a partir de lo que Brisset (1991) denomina ciclos dancísticos como son el andino, el guatemalteco y el mexicano.

El que es de nuestro interés para el desarrollo de este trabajo es el tercero, ya que en él la trama de estas danzas-drama presenta argumentos similares, casi todas siguen el esquema argumental de la tradición oral y/o escrita de la cristianización. La representación de la conquista religiosa de México-Tenochtitlán a través de las danzas-drama mantiene una amplia difusión en gran parte del territorio en México, aunque como menciona Jáuregui (1996), se concentra en varias regiones:

- Occidente: que abarca varios estados, Jalisco, Nayarit, Zacatecas, Guanajuato, Michoacán, San Luis Potosí.

- Centro: Estado de México, Hidalgo, Tlaxcala, Puebla, Veracruz, Morelos, Distrito Federal.
- Sur: Guerrero, Oaxaca, Chiapas.

En algunos de los estados mencionados la presencia de este complejo dancístico adquiere diversas formas, y aunque la intensidad varía, sigue estando presente. En cuanto al origen, de acuerdo con lo que se conoce sobre este complejo de danzas,

[...] se remonta por lo menos a 1566, cuando, según Orozco y Berra (1853:38), en la capital de la Nueva España, se llevó a cabo una farsa-máscara con los personajes de Moctezuma, don Hernando y los indios caciques, representando la primera entrada de los españoles en la capital del Imperio Azteca. Y hay constancia de que en 1571 se escenificó en la villa de Alcalá de los Gazules, Cádiz, la prisión de Moctezuma, con la intervención de 200 hombres disfrazados, la embajada de Cortés y la batalla en la que sus contrincantes fueron derrotados, los indianos realizaron fiestas-espectáculos en la Corte de Madrid, con los personajes de Moctezuma, su mujer y arqueros indios (Jáuregui, 1996: 34-35).

En el transcurso de los siguientes siglos, bajo la dominación de la Corona Española sobre la Nueva España, persiste el interés por narrar los sucesos de la Conquista. Esto se realiza a través de la oralidad en donde se hace presente el canto y el drama como una manera de hacer presente lo que se anhela, que para el caso de España es la cristianización de los hombres del territorio dominado.

El hecho de que las danzas tradicionales se den dentro del marco que forma las instituciones religiosas cristianas, se debe básicamente a la función que cumplieron dentro de la sociedad colonial: las danzas de origen europeo y aún las de origen americano se convirtieron frecuentemente en instrumentos de dominación o su expresión ideológica en la medida en que, junto con las instituciones políticas y religiosas que implantaron los españoles en los pueblos conquistados, sirvieron para cohesionar a los indígenas en torno a las nuevas deidades que les impusieron como santos patronos, organizando en torno de ellos a las comunidades y repúblicas de indios (Olivera, 1974: 2012).

En las crónicas de la historia de la Colonia y de México se menciona que las danzas no son exclusivas de los grupos indígenas; aunque tienen presencia aún hoy día en varios grupos étnicos, los mestizos también las danzan, por lo que no puede considerarse como exclusivo de uno u otro grupo. Originalmente este conjunto de danzas fueron utilizadas por los misioneros como medio de aculturación y dominación político-

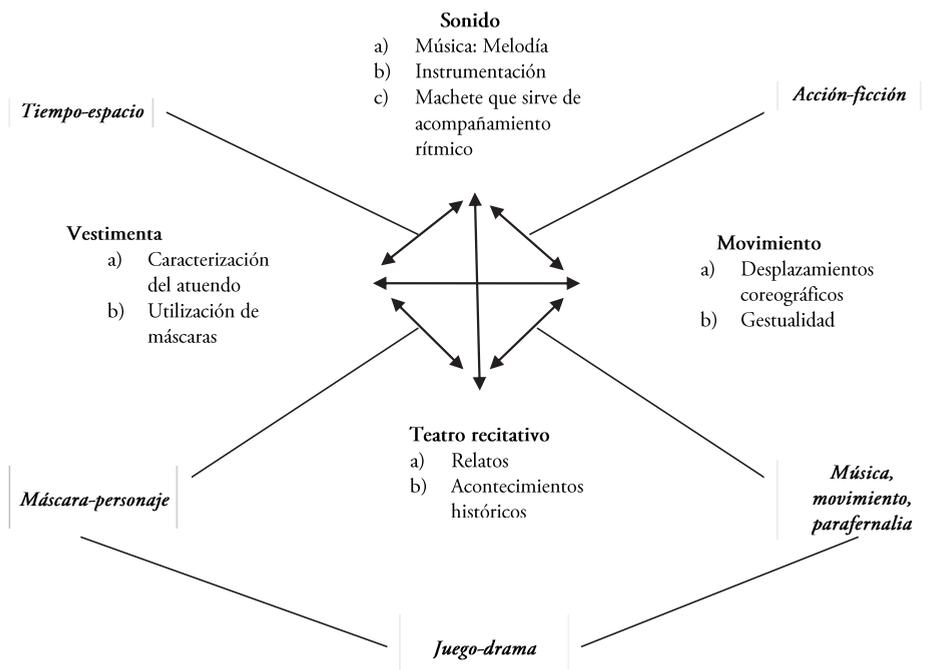
religiosa, cuya intención era que se reemplazaran las prácticas aborígenes de danza-teatro. Se generaron procesos de adaptación de las danzas forjando nuevas formas que se han ido configurando con el paso del tiempo, recreándose y significando en un movimiento dialéctico.

Las diferentes versiones existentes de estas danzas narran, mediante la combinación del lenguaje verbal con el no verbal, una visión mítica particular de la conquista de México, de la cristianización, de la constitución de un mundo católico religioso. Cada una representa la manera en que se ha impuesto la religión pero no de una manera lineal, antes bien presentan cambios en tanto la estructura y las funciones, mismas que se observan en los relatos históricos, los movimientos coreográficos, la manera de narrar y presentar cada uno de los episodios, así como la forma en que se entretienen elementos significativos que se inscriben en una lógica particular del grupo que danza.

En este complejo dancístico se percibe un código rector que se articula a través del diálogo que manifiesta relatos mítico-históricos, cuyo argumento constituye el eje sobre el cual se articulan el movimiento coreográfico, la música y la expresión gestual. Es decir, se hace presente en toda su magnitud la teatralidad a través de todos y cada uno de sus elementos estructurales. Así el tiempo-espacio, la acción-ficción, la máscara-personaje y la música-movimiento-parafernalia, marcan e indican la gestualidad, el ritmo dancístico, los pasos y el estilo corporal, los desplazamientos, mismos que se caracterizan por los mecanismos que utiliza para su transmisión.

De acuerdo con Jáuregui (1996), se pueden identificar elementos simbólicos en las diferentes danzas que pueden servir de referente para distinguir unas de otras, es decir, a partir de las coincidencias y divergencias que manifiesta cada una de ellas. Por ello, para el presente trabajo se retomaron cuatro ejes que permitieron encontrar la relación e integración de los mismos y la correlación que se manifiesta a partir de los elementos estructurales de la teatralidad.

Ejes dancísticos y los elementos estructurales de la teatralidad



Fuente: elaboración propia con base en Jáuregui y Bonfiglioli, 1996.

Cada eje y elemento se relaciona y distingue de manera particular, pero se integra al mismo tiempo en un movimiento dialéctico, y al igual que en las fiestas, en cada escenificación se enuncia un rito del tiempo y de la vida ordinaria a través del rompimiento de la cotidianidad en donde la reproducción de la danza en el transcurso del tiempo ha sufrido sucesivas reelaboraciones que han devenido en una diversidad de manifestaciones dancísticas que son funcionales para el grupo que la lleva a cabo, pero no en todos los casos, pues pareciera que algunas danzas tienen una pérdida de sentido.

Sin embargo, es preciso buscar la correspondencia que se manifiesta hacia el interior, como al exterior de este complejo, para encontrar las líneas de conexión que se generan con las fiestas y celebraciones religiosas cristianas, aunque ocasionalmente se lleguen a ejecutar en otro tipo de festividades. De esta manera se deja al descubierto la forma que adquiere a partir del movimiento, el contenido, así como las funciones que puede tener en la sociedad, mismas que están determinadas por las situaciones históricas concretas de cada grupo social.

Lo que germinó a partir de las danzas de conquista y de la Conquista es un conjunto de rasgos culturales que fueron impuestos y heredados por España en territorio mesoamericano dejando huellas indelebles que persisten hasta la actualidad, dinamizando en un movimiento perpetuo la estructura y las funciones de las expresiones dancísticas, adquiriendo nuevos sentidos generados a partir de sus prácticas que dejan al descubierto un conjunto contradictorio y complejo de simbolismos que son articulados a partir de la teatralidad que está inmersa en la propia danza.

Estos rasgos culturales permiten comprender de nueva cuenta este complejo dancístico, el contexto en el que se desarrolla, así como la evolución en la que se ve inmerso en tanto la diversificación que adquiere en el tiempo y espacio sociocultural. Esto permite desentrañar sus funciones, así como identificar el hilo conductor sociohistórico que la demarca. Es descubrir los nexos simbólicos generados a partir del momento histórico crucial que es la conquista y los hechos simbólicos actuales que manifiestan una misma disposición belicosa.

Implica encontrar criterios que permitan relacionar e integrar variantes y formas distintas de representar un mismo macrotema, por ello es permisible hablar en forma genérica de danzas de conquista en donde el tema de los moros y cristianos fue el de mayor incidencia en la conformación de los modelos novohispanos, enriquecido por otras manifestaciones de confrontación ritual, como el juego de cañas y las corridas de toros. Esto implicó no sólo la imposición, también se presentó una incorporación de elementos étnicos en las representaciones, así como la escenificación de los conflictos bíblicos y los ceremoniales carnavalescos (Brisset, 1988). Con base en lo anterior, Bonfiglioli Jáuregui comenta que:

Es legítimo pensar, entonces, que lo que fue transferido de Europa y divulgado en América, en el marco de la cultura de conquista, no fue sólo la danza de moros y cristianos, o un conjunto de danzas, sino un corpus entero de fiestas, que entró en contacto con el corpus, aborígen (Bonfiglioli en Jáuregui, 1996: 12).

Por su parte, Warman (1972) comenta que a partir de la Conquista es que se establece todo un cuerpo de danzas que tienen la particularidad de contar hechos históricos a partir de la teatralidad, básicamente se representan combates protagonizados por dos grupos cuyo tema principal es la ocupación, la recuperación, o bien la defensa de un territorio. Esto se observa en las danzas, cuando se presentan dos tipos de relaciones que están presentes cuando se habla de conquista.

Una primera es la *relación histórica*, en la que se manifiesta una posible influencia que algunas expresiones dancísticas de origen mesoamericano tienen en las actuales danzas. La segunda es la *relación sistémica*, en ella se observa el cambio de categorías, se percibe un conflicto entre naturaleza y cultura, entre cultura y cultura, entre tiempo histórico y tiempo moderno.

En ambas se observa la generación de redes comunicativas que se entrelazan de manera estrecha con los contextos, con las comunidades en las que se desarrollan. De igual manera realidades disímiles se entrelazan, se contraponen, se diferencian e integran a la vez. Esto obliga a profundizar la comprensión y análisis de las mismas con la finalidad de observar cómo se dan las obligaciones y derechos mutuos, cómo se comunican, cómo se gestan sus sistemas de valores y reglas. Por lo tanto, implica tomar como referente primordial el proceso de imposición, adaptación y reelaboración que las danzas han constituido en sí, además de la carga simbólica que tienen y cómo todo converge con la Conquista (Brisset, 2001).

En este proceso no aparece una danza, sino una diversidad de expresiones y versiones dancísticas en las que los protagonistas pueden ser indígenas, conquistadores, o bien hacen alusión a otros contextos. Todas mantienen un tono de religiosidad a partir de la cual se crean las gestas, se manifiesta de manera abierta el conflicto de carácter religioso en donde lo sobrenatural inclina la balanza para el desenlace, por lo que se justifica la posible aparición de seres divinos (Cáceres, 2005).

Hay una fusión de tiempos y espacios, se integran procesos de identidad y germinan procesos de socialización. “Al hablar de las confrontaciones entre bandos, las luchas entre demonios y ángeles como parte del complejo dancístico de moros y cristianos [...] unos y otros se disputan el predominio espacial de los cielos o de la tierra [...] una de las temáticas relevantes del teatro edificante español” (Bonfiglioli en Jáuregui, 1996: 16).

Pero no todo momento de la danza es solemne, durante su ejecución se permite la risa e incluso la transgresión cómico-sexual a través de la intervención de los personajes y las peripecias a las que se enfrenta, así como en la resolución de los conflictos (Díez, 1986). Por eso la máscara y el disfraz tienen un lugar especial en la danza aunque éstas sean ambiguas e incluso contradictorias. Y es que la danza, al expresar y comunicar hechos y realidades alternas, se carga de significaciones, se potencia a partir de las narraciones históricas que se hacen presentes en diversos momentos.

El investigador Bonfiglioli complementa lo anterior cuando menciona que la danza concebida como una formación simbólica sincrética puede presentar tres diferentes niveles de existencia:

- a) Nivel profundo: es en cierta medida inconsciente. No se manifiesta como tal en escena y es difícil que los agentes culturales lo perciban, aunque lo pongan en práctica, está latente todo el tiempo como lenguaje teatral.
- b) Nivel consciente: aquí se manifiesta de forma abierta, aparecen las reglas del sistema, son las danzas en sí, es lo observable, lo tangible, lo que está a la mirada de todos.
- c) Nivel de amplia variedad de estilos expresados por individuos y grupos: es la diversidad de formas que puede adquirir una misma danza que se da en una misma región. Bonfiglioli los llama idiolectos coreográfico-teatrales (Bonfiglioli en Jáuregui, 1996).

A partir de estos niveles se percibe la relación que guarda el sujeto y la colectividad con respecto a la danza; se observan los estilos, es decir las formas particulares que adquiere una misma danza. Es como un juego de valores que se expresa en la bifurcación entre la danza y el teatro, entre el sentido y el significado. Es el transitar de la comunidad de un estado a otro, de un estado cotidiano a otro teatral-simbólico y viceversa.

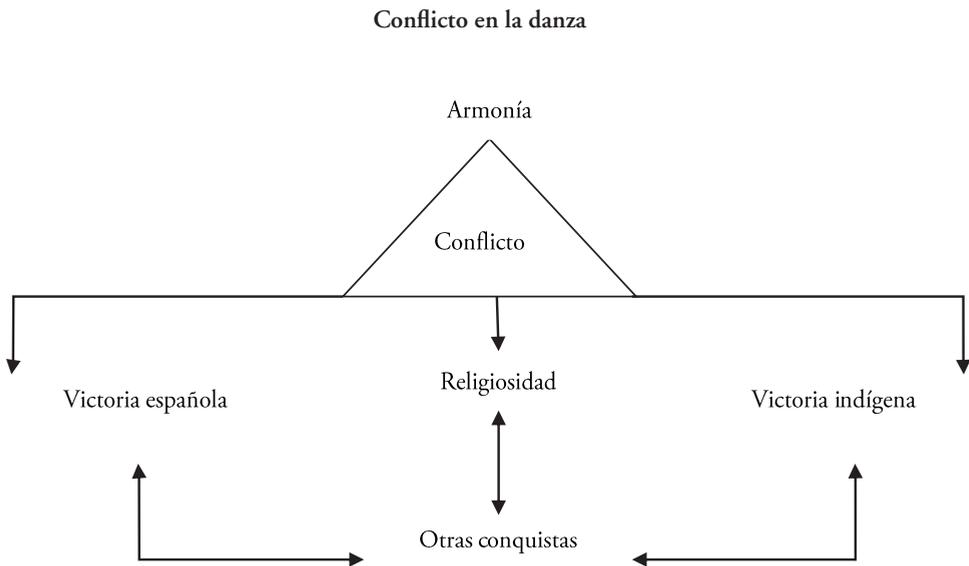
Por tal razón, las danzas de conquista constituyen formaciones simbólicas complejas en las que se representan acontecimientos mítico-históricos que funcionan como referentes temporales que ayudan a observar los hechos y los personajes desde distintas perspectivas. A partir de poner en juego diferentes lenguajes, la representación de la danza adquiere una distinción, que ayuda a contrastarla con otras realidades culturales. Pero hay que aclarar que como expresión cultural es una actividad colectiva no individual, por eso se hace referencia a distintas situaciones y realidades cercanas y lejanas a la vez (Brisset, 2009a).

Un punto de convergencia en este complejo de danzas son las formas de transmisión, que corresponden, tanto a la tradición oral como escrita que se trasmite de generación en generación. De ahí la movilidad en la que se ven inmersas, así como su carácter volátil pero al mismo tiempo rígido que no acepta el cambio con facilidad. A través de las historias representadas, la acción y la ficción se hacen presentes; el tiempo y el espacio se reestructuran mediante sucesiones cronológicas de la acción teatral-dancística, que se constituyen como etapas de la composición mítico-histórica

y se designa como función significativa de la expresión temática (Bonfiglioli en Jáuregui, 1996).

Por eso el movimiento, la palabra y la acción se presentan como una constante, aparecen conflictos que son superados o no por los personajes, lo que permite encontrar los hilos conductores de las danzas. Se mueven las formas comunicativas a partir de la estructuración de códigos verbales y no verbales, musicales y escenográficos. De esta manera, la teatralidad adquiere sentido y claridad, se amplía el horizonte comunicativo del actor-personaje y del espectador (Hernán, 2009), pero se activa ante todo una cadena de actos convivales (Dubatti, 2007a).

La confrontación mueve a la propia danza, le da forma y le permite adquirir fuerza a través de la cual se articulan la trama, la acción y por supuesto el conflicto. Cada acontecimiento que se sucede en la danza adquiere funciones que son significativas. La búsqueda que se presenta y se convierte en el fin primario que mueve la trama es la búsqueda de la armonía, pero ésta se ve obstruida o es rota por enfrentamientos religiosos que llevan a la búsqueda de ampliar o recuperar territorio a partir de la conversión. Varios incidentes se suceden durante los enfrentamientos que llevan a negociaciones-embajadas, que son infructuosas hasta el triunfo de la fe cristiana.



Fuente: elaboración propia con base en Jáuregui y Bonfiglioli, 1996.

Esto implica la búsqueda de las relaciones en la línea del tiempo, las conexiones que se manifiestan a través de las acciones, así como encontrar los enlaces donde convergen los núcleos narrativos entre una danza y otra, por eso se habla de un conjunto de danzas. Más que aplicar el método comparativo de manera simplista, es encontrar la red de relaciones, pues una danza por sí sola no se comprendería, tiene que ser analizada a la luz de otras versiones en las que aparezcan aspectos o elementos similares; esto implica describirlas y ubicarlas en su propio contexto sociocultural para encontrar las correlaciones que se presentan en conjunto y no de manera individual. Es decir, es preciso generar la integración. Desde esta perspectiva Bonfiglioli comenta que en México

...la representación dancístico-teatral, ve a la conquista de tres distintas maneras: la primera admite una derrota militar y una conversión religiosa; la segunda rechaza la derrota militar y admite (Sin conversión formal) la nueva religión; la tercera prescinde de las temáticas de la confrontación militar y afirma, a través del sincretismo religioso, una victoria cultural de lo mexicano sobre lo extranjero (Bonfiglioli en Jáuregui, 1996: 28).

Es una manera de objetivar la realidad a través de la danza, de representarla con la intención de comprenderla, dar cuenta de la vida en comunidad. Por eso el punto de partida es la realidad, que implica pensar e interpretar problemáticas que la trascienden (Ramírez, 2002). Por ello, como se dijo anteriormente, lo que se identifica como parte fundamental de la danza es el conflicto, una guerra de conquista que históricamente es identificable y que es representada a través de la danza-drama, de la teatralidad y se relaciona con una serie de códigos que se identifican a partir de los elementos estructurales tanto de la danza como de la teatralidad.

Involucra la recreación de situaciones dadas que requieren de la incorporación de recursos sonoros, vestimenta y ambientes que se adquieren a partir de lo escenográfico. Pero la característica importante es la participación de la comunidad no sólo en su organización, sino en la realización. Implica la utilización de sistemas de recursos identificados en un tiempo-espacio y contexto definido, aunque no aclarados del todo (Vértiz, 2001).

No queda ajeno el que puedan presentarse sincretismos culturales, en donde se dé la fusión de elementos similares y contradictorios. Ejemplo de esto son el cruce de historias que no tienen relación espacio-temporal real, pero que en la representación pueden estar presentes. Esto sucede en las *Morismas de Bracho*, una representación (teatralidad) que se lleva a cabo cada último fin de semana de agosto en la ciudad

de Zacatecas, México. Varias historias se escenifican durante el transcurso de tres días que dura la fiesta.² Sin embargo, en términos generales las danzas de conquista presentan, de manera regular, tres temas, mismo que Bonfiglioli refiere:

La lucha épica de Oliveros de Monmière contra Fierabrás de Alejandría, la traición-conversión de Floripes y la derrota-conversión de los turcos a la fe cristiana son los principales temas de la gesta mediterránea de los doce pares de Francia, cuyo antecedente más antiguo se remonta al siglo XII. Existen semejanzas extraordinarias entre la estructura narrativa de esta versión y sus homónimas europeas del siglo carolingio; no obstante, ciertos códigos confieren a esta danza un matiz muy mexicano (Bonfiglioli en Jáuregui, 1996: 8).

Lo que se observa no es sólo la adaptación, sino la apropiación de la danza, lo que está presente; y aunque la narración es la misma, la interpretación, el estilo, la forma, el sentido, las significaciones y la funciones presentan variantes, por eso se puede hablar de una diversidad dentro de un mismo complejo dancístico, cuestión que nos obliga a colocar sobre la mesa el diálogo sobre las danzas, aunque el punto de interés y convergencia sea la teatralidad.

Sin embargo, aún quedan pendientes tareas, consistentes en desentrañar el campo en el que se desempeñan las danzas de conquista, su caracterización, así como sus componentes particulares. Estos puntos serán desarrollados en el siguiente apartado.

Caracterización de las danzas de conquista

Arturo Warman (1972) en su texto *La danza de moros y cristianos*, publicado en la década de los setenta, comenta que parte de las manifestaciones culturales de un pueblo se van heredando, y a partir de ellas se genera todo un conjunto de rasgos que se traducen en tradiciones culturales, como es el caso de las danzas de conquista, mismas que se distinguen por la caracterización que le dan estructura, ya que llegan a ser representativas de una región.

² Para mayores referencias consultar el texto de Vértiz, Jorge y Alfonso Alfaro (2001), *Moros y cristianos. Una batalla cósmica*, México, Conaculta/Artes de México/Instituto Zacatecano de Cultura.

Es de notar que comprender las danzas de conquista, como tradiciones culturales, no es suficiente, es preciso descubrirlas a partir de la organización social del sentido que adquieren en sí, mismas que son compartidas y objetivadas desde el universo simbólico, en un tiempo y espacio determinado. Implica ver dichas expresiones a partir de los sujetos y las interacciones que entablan entre sí, consigo mismo y con el entorno natural y social en el que se desarrollan.

El universo de interacciones que se descubren a partir de las danzas de conquista deja en claro que son dos o más culturas que pueden convivir en un mismo tiempo y espacio, por eso se habla no de una cultura generativa, sino de culturas, lo que deja ver como resultante una conformación de nuevas culturas y por ende expresiones culturales que no están de manera estática, que no están fuera del sujeto, antes bien son parte inherente al igual que los colectivos. Por ello se habla que están en un proceso de construcción, que se constituyen de manera permanente, que se alimentan de las prácticas materiales y simbólicas fundadas en el grupo que la lleva a cabo.

En esta dinámica es necesario precisar que en el devenir de la Conquista se hacen presentes, por un lado, las culturas que ya ocupaban un territorio y, por el otro, los grupos conquistadores, que para el caso de nuestro país, son los españoles con toda su visión eurocentrista y colonizadora. Estos últimos son quienes, a partir de la imposición, desplegaron la cultura de conquista.

Por su parte, los grupos que poblaban este territorio, los indígenas, como dice Warman, pasaron a formar parte del engranaje del imperio español a partir de la instauración de la colonia. Por su parte, los nuevos colonizadores confeccionaron su propia cultura, la dispusieron como una cultura de conquista. “Seleccionaron lo útil y abandonaron lo superfluo. Escogieron en su vasta tradición lo mejor, lo que se ajustaba a su nuevo papel, aquello que mejor les permitía sobrevivir y sojuzgar”. (Warman, 1972: 13)

Divergentes, heterogéneos y contradictorios se fueron presentando una serie de rasgos que poco a poco constituyeron la cultura de conquista, y como rasgo fundamental se presentó la imposición. Costumbres, estilos de vida, fiestas, religión, educación, formas de organización, formaron parte de estas características, que poco a poco pasaron a internalizarse en la vida cotidiana de los pobladores. La denominada cultura de conquista presentó diversas direcciones, afectando las formas de convivencia entre las diversas poblaciones involucradas.

Tradiciones, costumbres, imaginarios, se han visto implicados en la dinámica sociocultural que fue gestándose durante la colonia. Desde esta perspectiva es que se puede hablar de un acoplamiento que se fue revelando por parte de las diferentes culturas imbricadas, generando hibridaciones o en su caso sincretismos religiosos y culturales, los cuales fueron complejizando la dinámica que fue adquiriendo la vida en la Colonia (Villegas, 2005).

El identificar y comprender cómo se gestó la dinámica de la cultura de conquista en el presente trabajo se realizó a partir de las danzas de conquista y su configuración teatral, cuya intención es concatenar los hilos conductores en los que se fueron acoplando formas disímiles de percibir el mundo, de relacionarse, comprender la realidad sociocultural. La heterogeneidad poblacional manifiesta durante la colonia a partir de las expresiones dancísticas y las teatralidades, pasaron a formar parte de la vida en comunidad que fue armando todo un andamiaje a partir de la religión, de las fiestas y las danzas, así como expresiones representacionales (Díez, 1986; Hernán, 2009; Matos, 2008).

De este conjunto de danzas, que persisten hoy día en distintas regiones de la República Mexicana,³ así como en otros países de América Latina⁴ y provincias de España,⁵ es que se constituye el contacto entre diversas culturas, y aunque no siempre se manifiesta en condiciones igualitarias, se fortalece la diversificación cultural. Esto es porque los procesos en los cuales se ve inmersa la realidad se abren, se presentan momentos creativos de expresión y comunicación a partir de los cuales las representaciones socioculturales aperturan la diversidad.

Sin embargo, es necesario caracterizar de manera precisa a las danzas de conquista a partir de las configuraciones que le dan cuerpo, forma, sentido y significación. Para ello es preciso recuperar el contexto, una demarcación entre la propia danza, lo que orientará su comprensión en relación con las teatralidades y sus constituyentes.

³ En el caso de México, estas danzas persisten de manera fundamental en región centro sur, en los estados de Puebla, Tlaxcala, Veracruz, Hidalgo, Tlaxcala, Oaxaca, Guerrero y Chiapas, principalmente. En Occidente, resalta Michoacán y Zacatecas. En lo que corresponde al Estado de México, tenemos un conjunto de municipios en los cuales aún tienen presencia estas danzas, como es el caso de Acolman, Almoloya de Juárez, Atenco.

⁴ En el caso de América Latina, persisten estas danzas en Centro América, como es el caso de Guatemala, Nicaragua, Honduras. Y en el caso de Sudamérica se tiene el conocimiento de una variedad de expresiones que aún existen en Perú, Ecuador, Bolivia, Colombia, de manera fundamental.

⁵ En España, las provincias de Alicante, Valencia, Murcia Albacete, Ciudad Real, Almería, Granada, Jaén, Málaga, Extremadura, siguen celebrando fiestas religiosas católicas, en donde se tiene presencia de los Moros y cristianos, como representaciones, o bien, como danzas.

Una manera de enmarcar este punto es tomar en consideración ciertos rasgos a partir de los cuales se identifica a la cultura hispánica en Mesoamérica. Por un lado, los rituales festivos en los que se observan teatralidades y tienen como eje central la Conquista, la cual se ha manifestado en distintos tiempos y espacios; en un segundo aspecto, cómo estas actividades evocan episodios épicos propios y ajenos, pero integrados en alguna parte del ciclo festivo de la comunidad como una forma de acudir a la memoria histórica a partir de enfrentamientos o luchas en donde un bando pretende dominar a otro.

Sin lugar a dudas se trata de teatralidades que se integran en la estructura ritual de la fiesta, cuya intención primaria es dar proyección a los actos litúrgicos. El carácter teatral se manifiesta por el desarrollo de un sinnúmero de situaciones dramáticas que se perciben a través de diálogos, de la indumentaria, los elementos escenográficos, así como los sonoros entre los que destaca, por supuesto, la música. Todo ello estructura un entorno que conforma la dimensión escénica de la cual se desprenden un sinnúmero de sentidos e interpretaciones (Hernán, 2009).

Estas teatralidades que adquieren la forma de batallas, tienen como característica estar estructuradas por bandos y cada uno de ellos está ordenado jerárquicamente, comparten un mismo propósito que es enfrentar al bando opuesto con la intención de dominarlo, abatirlo y apoderarse de un bien colectivo que representa poder y conocimiento. Aunque el resultado de la confrontación muestre la victoria de un bando sobre el otro, lo significativo del acto se descubre en la reafirmación de los valores que están integrados en la comunidad que se clarifica a través del sistema comunicativo que se entabla entre los actores y espectadores, pero ante todo son una serie de actos que dan sentido y significación a la vida en colectivo.

Con respecto a las teatralidades que se manifiestan en el territorio mexicano y que Brisset (2009b) denomina *representaciones rituales de conquista*, aparecen dos modelos que la inspiran y se encuentran fusionados en una sola realidad; uno se identifica a partir de la Península Ibérica, la Hispania de la Antigüedad; el segundo se observa en los rituales festivos prehispánicos. Aunque estos modelos forman el antecedente, hoy día las manifestaciones dancísticas adquieren una dimensión diferente a partir de la fusión de estos modelos y la adquisición de otros que se han incorporado.

Las danzas han formado parte imprescindible de la dinámica sociocultural en el devenir histórico de Mesoamérica. Para el caso de las danzas de conquista se puede rastrear su origen a partir de la Conquista y por supuesto la línea ascendente que demarca

un encuentro con Europa y con determinado tiempo histórico, específicamente el origen en la Edad Media. Como se ha dicho, si el tema central de estas danzas son los combates, mismos que son representados a partir de la ficción, de simulaciones de batallas o encuentros entre grupos opuestos, es de notar que estas escaramuzas tienen como materia prima de inspiración a la religión católica. Así el referente fundamental de estas danzas es de carácter religioso, cuya función se cimienta en la catequización, en el adoctrinamiento.

Lo importante a observar es cómo se han gestado los procesos de producción, de apropiación de estas teatralidades, pues en palabras de Brisset, el aspecto carnavalesco de estos rituales se ha ido modificando, disminuyendo en cierta medida su carácter religioso, que aunque no desaparece del todo, sí modifica las relaciones que se desprenden del mismo. Por eso comenta que “nos hallamos pues, ante un fenómeno cultural vivo, expansivo y en plena transformación, lo que dificulta su análisis” (Brisset, 2009b: 1).

Estos actos representacionales populares, que tienen como referentes fundacionales las celebraciones de rituales litúrgicos, desencadenan, o bien fortalecen lazos comunitarios, influyen en la conformación de la cohesión social, infieren en el estatus y la construcción de la identidad, entre otras. El mecanismo, a partir del cual realiza las funciones anteriores, se concentra en identificar las relaciones entre estos actos y el ámbito cultural propio de cada colectividad, que puede observarse a partir de la intersubjetividad.

Es decir, en cada acto cultural que se manifieste de las relaciones que se llevan a cabo hacia el interior de la danza y al exterior con otras danzas, se desprenden relaciones socioculturales que cada grupo establece. Así la teatralidad en donde se ficcionan combates entre diferentes bandos, de un lado los cristianos y el otro los moros, presenta variaciones de acuerdo con el lugar donde se manifiesta. Es decir el contexto, la situación y el sentido colectivo dan pauta a la constitución de esa diversidad (Matos, 2008).

Por eso, a partir de las expresiones verbales y corporales, de los parlamentos que tienen como sustento textos que devienen de la tradición oral o escrita y la serie de movimientos, se muestra la generación de acciones que posibilitan su análisis, son formas comunicativas y expresivas que dan pauta a los diálogos y seriaciones de movimientos. Cada uno de ellos está compuesto por unidades que a su vez se estructuran por dos tipos de variables.

Una primer variable permite observar las semejanzas y diferencias, es decir tienen cierta movilidad y en cierto sentido son frágiles, se mueven y pueden adquirir distintos sentidos; la segunda variable tiende a generar lo fijo, lo estable. Cuando ambas variables se observan en una danza, permiten delimitar la estructura básica del argumento que guía las acciones de los personajes-danzantes. De ahí que el punto a observar sea cómo se da el encuentro entre dos bandos, sean éstos cristianos, moros o indígenas y cómo se presenta el triunfo de uno sobre otro. A partir de esta idea el trabajo es buscar cuáles son el conjunto de acciones significativas que dan cuerpo a la narración de la danza-teatralidad.

En esta dinámica es importante destacar cómo España ha mantenido en sus diferentes procesos históricos contacto con otras culturas, como es el caso de la musulmana, lo cual trajo como resultado “la creación de una historia fantástica y milagrosa, llena de sabor popular, que se consignaba en crónicas de pretendida erudición, canciones de gesta y romances, y en cuya creencia participaba todo el pueblo con igual entusiasmo” (Warman, 1972: 19). Se habla de la historia con un entorno dancístico en donde se observa su evolución, su diversificación en un tiempo y espacio sociocultural, y permite tenerlo como sustento para después, en concordancia con Brisset, observar el universo simbólico que permea estas teatralidades en una estructura espacio-temporal.

Desde esta perspectiva es que se ha ido construyendo todo un complejo de acuerdo con los criterios histórico-territoriales, dando pauta a la constitución de las danzas y los subgéneros que se desprenden del mismo, así como toda una variedad de representaciones que logran identificarse en cuatro y tienen una relación intrínseca con los ciclos mencionados en líneas anteriores: *Moros y cristianos; la conquista de México; conquista de Guatemala y la conquista de Perú* (Brisset, 1993).

El que reviste interés para el presente trabajo es el primero, toda vez que representa y hace alusión directa a la guerra santa, misma que nos remite a la Edad Media en el continente europeo y la creciente expansión del catolicismo. Fue introducida en el continente americano con la intención de celebrar y enaltecer los logros obtenidos a partir del empoderamiento de la corte española en las tierras conquistadas. Es decir, su primera aparición fue para enaltecer el poderío de la corte española que se había posesionado de un nuevo territorio que le permitiría acrecentar su poderío, no sólo económico, sino también religioso y sociocultural.

En un segundo momento, este subgénero dancístico pasó a manos de los evangelizadores, quienes en un proceso compulsivo inundaron de elementos religiosos las danzas con la intención de catequizar a través de ellas, dando como resultado un complejo de danzas-drama (teatralidades) que dan cuenta de una cultura de conquista en plena expansión, cuya intención era gestar un predominio que estuviera por encima de las culturas indígenas (Brisset, 2001; Matos, 2008).

El proceso de conversión de los indígenas tuvo como soporte distintas expresiones y mecanismos, sin embargo las danzas y representaciones jugaron un papel importante, pues a través de ellas se matizó todo un conjunto de estrategias que implicaron la selección de rasgos útiles que fueron ajustados a las nuevas exigencias y condiciones, sin descartar la incorporación de elementos propios de las culturas nativas que fueran compatibles con los intereses del grupo dominante, aunque después las culturas subalternas existentes con el transcurso del tiempo se apropiaran e hicieran suyas estas danzas y representaciones (Horcasitas, 2004).

Este segundo proceso de adjudicación y apropiación, también implicó una selección discordante de rasgos, una reelaboración de las danzas que moldeó los sentidos que fueron adquiriendo matices divergentes. En este proceso de acoplamiento, las danzas adquirieron tonalidades heterogéneas, de ahí que la aparición de variantes respecto a este subgénero dancístico fuera cada vez mayor. La existencia de variantes que la danza matizó a partir de su contextualización y su historicidad en la que se vio inmersa.

Lo que se representa en este subgénero es el antagonismo de dos grupos que se enfrentan en combates que implican en primera instancia la recuperación de una memoria histórica impuesta, ajena, controversial y su reconfiguración a partir de la estructuración dancística con sentido étnico y religioso. Bonfiglioli apunta con respecto a este subgénero de moros y cristianos, que aunque se hable de la reconquista de España para un caso, la defensa de Francia en otro, o bien, la toma de Jerusalén, las variantes en el territorio mesoamericano adquieren matices nuevos, lo que permitió que se difundieran a lo largo y ancho del territorio cuatro variantes que son las más representativas, como es el caso de *la Danza de moros y cristianos*, *la Danza de Santiagos*, *Los doce pares de Francia* y *La toma de Jerusalén*.

Para el presente estudio, fue la tercera variante la que atrapó nuestra atención por el hecho de que tiene mayor presencia en la delimitación territorial que se realizó; cinco municipios de la zona poniente del Estado de México, cuestión sobre la que se ahondará en los siguientes apartados.

Toda representación y coreografía dancística presenta un tema central que orienta las acciones. Para el caso de *Los doce pares de Francia*, aparece como eje argumental la victoria de Carlomagno y su hueste de cristianos sobre los turcos comandados por el almirante Balán. Si bien la danza se representa a través de combates ficticios y diálogos que hacen alusión a encuentros y desencuentros entre los bandos, la lucha del cristianismo contra el paganismo y el triunfo del primero es el eje central que mueve toda la acción.

El análisis de esta confrontación también implica, como rasgos sustantivos: 1) el carácter étnico y religioso de los bandos en pugna, 2) el aspecto épico militar del conflicto representado. Brisset (2009b) explica que a pesar de las variantes se pueden identificar cadenas sintagmáticas que permitan identificar las constantes, sólo es cuestión de cambiar o suprimir algunas acciones, o bien cambiar el orden. Cuando se agrupan se puede llegar a un *núcleo narrativo básico* como el siguiente:

- Aparece en primera instancia el enemigo con intención de apoderarse de un bien que en este caso son los moros.
- Se exige su entrega a los cristianos y aparecen varios desafíos.
- Diálogos entre los cristianos para solicitar y obtener la ayuda sobrenatural.
- Serie de batallas entre los bandos en disputa con y sin colaboración sobrenatural.
- Se apresaa al enemigo, que se integra al bando cristiano.
- Se apresaa el bando cristiano y se logra su libertad.
- Nueva serie de batallas entre los bandos en disputa.
- Término de la representación, con el enemigo neutralizado, que se convierte a la fe cristiana (Brisset, 2009b).

A partir de este conjunto de acciones se sustenta el núcleo básico de las danzas de conquista, sin embargo, como se ha señalado, existe una serie de variantes que advierten la complejidad en la que se mueven, pero que en términos generales guardan esta línea de acciones que se articulan a partir de códigos verbales, miméticos, musicales, escenográficos. En otras palabras, aparece la configuración de los elementos estructurales de la teatralidad.

Este núcleo se estructura y manifiesta a partir de los sujetos, las acciones, el tiempo, el espacio, la ficción, que se entrelazan en un encadenamiento discursivo a partir del cual es necesario observar las variaciones y las repeticiones. Así, la trama remite a una estructura dramática, aunque en un sentido estricto contenga variantes no propias de

la dramaturgia. Esto se menciona porque un referente compartido en las cuadrillas de danzantes que forman parte del presente estudio es el texto que aborda la historia del *Emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* (Anónimo, 1892 y 1995). Es un escrito que tiene por tema las caballerías y se encuentra escrito en francés y traducido al castellano por Nicolás Piamonte.

Tiene diversas ediciones, la primera se realizó en Sevilla en 1521, a ésta le proceden otras más en los siglos subsecuentes hasta mediados del siglo xx, en donde aparecen versiones actuales. El presente estudio se apoya en dos ediciones; una que corresponde a 1892 y otra que, aunque no tiene la fecha precisa, se ubica hacia la década de los cincuenta del siglo xx.⁶

Se comenta que el texto habla de las virtudes y hazañas de Carlomagno, emperador de Roma y rey de Francia y de sus caballeros llamados los doce pares de Francia. En él se narran las guerras que hicieron a los infieles y los trabajos sufridos por exaltar la fe católica.

El texto, de acuerdo con el prólogo, se encuentra dividido en tres libros y un total de setenta y seis capítulos.

- El libro primero narra del principio de Francia, del primer rey cristiano hasta Carlomagno.
- El segundo se refiere a la batalla de Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del Almirante Balán.
- El tercero cuenta las obras meritorias de Carlomagno y finalmente la traición de Galanón.

Se dice que el texto original tuvo como fuente original un *poema épico* sobre Carlomagno y un libro llamado *El Espejo Historial* y tiene como eje central la lucha de los cristianos contra los infieles, cuya intención es erradicar las herejías.

En lo que respecta a la primera parte, se narra la ascendencia y descendencia de Carlomagno y se enumera a sus caballeros denominados los doce pares de Francia. En lo que respecta al segundo, se relata el enfrentamiento de Fierabrás, rey de Alejandría, contra Oliveros, uno de los doce caballeros, quien lo vence en batalla y lo lleva

⁶ Los textos citados, uno en español antiguo y otro en español contemporáneo, contienen las mismas características del prólogo y los 66 capítulos. El segundo, aunque no tiene pie de imprenta, se tiene como editorial *El libro Español* y un sello de la empresa distribuidora en el año de 1975. En pláticas con las cuadrillas de danzantes que toman como base este texto, relatan que lo obtuvieron en los años cincuenta; aunque el dato puede tener imprecisiones, se tomará como referente temporal.

prisionero. Posteriormente, Fierabrás es convertido a la fe cristiana y bautizado. Se relata cómo Oliveros es tomado preso por las huestes de los turcos y es trasladado ante el Almirante Balán, junto con otros cuatro caballeros. Es ahí donde conocen a Floripes, hija de Balán, quien los visita en una de las torres donde estaban presos. Ahí la joven confiesa que está enamorada de un Caballero cristiano, Guy de Borgoña, razón por la cual les ayuda a escapar, les proporciona armas y los hospeda en sus aposentos.

La narración continúa y describe cómo Carlomagno envía al Almirante Balán y a otros siete pares de Francia con la finalidad de ayudar a Oliveros. Balán, por su parte, envía a quince reyes con la intención de que sea liberado su hijo; también narra cómo éstos son muertos por los pares de Francia. Se cuenta cómo logran pasar el puente de Mantible engañando al gigante que lo tenía en resguardo. Cuando finalmente llega la embajada ante el Almirante Balán, éste los encarcela. Acto seguido, Floripes logra que se reúnan con los otros cinco pares. En este grupo figura Guy de Borgoña. En esta parte, muestra a los pares de Francia las Santas Reliquias, que se encuentran guardadas en un cofre dorado. El contenido consiste en una parte de la Corona de Jesucristo, uno de los clavos con que fue clavado en la cruz, un paño en el que fue envuelto un zapato de la Virgen María y parte de sus cabellos, entre otras reliquias, dice el texto.

Cuando se descubre lo ocurrido, los doce se enfrentan con los paganos después de varias diligencias, pues se encuentran atrapados en una torre. Logran enviar a uno de ellos, Ricarte de Normandía, con la intención de dar aviso a Carlomagno de la situación en que se hallan. Entre estas travesías es que Floripes recibe el bautismo y se convierte a la fe cristiana. El relato continúa y se narra cómo es tomado el puente de Mantible y muerto el Gigante Galafre que lo resguardaba.

En este trayecto destaca cómo es que Fierabrás ayuda en las subsecuentes batallas para lograr el triunfo de Carlomagno sobre los moros. Finalmente, los ejércitos del emperador logran vencer al almirante, que se niega a bautizarse y es ejecutado, mientras Floripes se casa con Guy de Borgoña y entrega las reliquias a Carlomagno; así también se menciona cómo Dios hizo un milagro delante de todo el pueblo.

El tercer libro narra cómo fue la entrada de Carlomagno a Galicia, España, después de que el Apóstol Santiago se le aparece, razón por la cual le manda construir un templo. Se narran otras tantas batallas entre las que destacan las emprendidas contra el rey moro Aigolante y los reyes de Sevilla. En otra parte del texto se cuentan los enfrentamientos entre Roldán y el gigante Ferragús, y cómo finalmente triunfa el primero. Casi para finalizar Ganalón traiciona a los pares de Francia, quienes

mueren; esta batalla se realiza en Rocenvalles. La obra concluye contando el regreso de Carlomagno a Francia, su partida a Alemania y su muerte en Aquisgrán.

A partir de los acontecimientos de los que da cuenta este libro, las danzas de conquista y en específico *Los doce pares de Francia* acuden a éstos como eje estructurante, aunque con variables, pues no todas las danzas representan las mismas partes, o bien, tienen sus propias interpretaciones al respecto. Los personajes que intervienen en la danza-teatralidad manifiestan variantes en la selección de los mismos: por el lado cristiano tenemos a Carlomagno, Ricarte de Normandía, Roldán, Oliveros, Oger de Danois, Naymes, Ganalón, Guarín, Guy de Borgoña, Reinaldo, Constantino de Roma y Represión, entre otros; en lo que respecta al bando de los moros, participan el almirante Balán, Fierabrás, Brulante, Marradas, Gigante, Portero, Rey Escapado, Maestresala, Escudero y Sortibrán, entre otros.⁷

Con respecto a las variantes encontradas éstas se revelan a partir de la tradición oral que hace que surjan nuevos elementos que se van sumando a la narración original, en segundo lugar se observa que se han hecho adaptaciones por escrito en donde se manifiestan otras tantas variantes y un tercer aspecto se observa en la propia dinámica generacional de los propios danzantes, mismo que van sumando o restando elementos que les sugieren significaciones o no, es decir, los cambios se presentan porque cada grupo le aporta sentidos y significaciones a cada una de las partes o, en otros casos, las necesidades particulares de las cuadrillas y que la comunidad demande.

Implica encontrar la relación con diversos contextos rituales en donde la danza como tal forma un eslabón de una cadena de rituales, de ahí que el análisis de los textos sea una parte pero no suficiente. Habría que buscar como referente a otros rituales festivos emparentados y asimilados por las comunidades que danzan. Por eso cuando Amparo Sevilla (1985, 2000) describe cómo inicia la danza-teatralidad, de entrada se perciben ciertas diferencias. Plantea como punto inicial cuando Carlomagno se propone efectuar la guerra contra los moros con la intención de que se cristianicen, a partir de esta acción cada uno de los doce pares expresa su aprobación a tal empresa. Como respuesta a esa iniciativa los moros contestan con la misma intención, sólo que envían a Brulante en una embajada para ver a Carlomagno en la que se le propone se aleje del cristianismo y se convierta a la otra religión. Por supuesto que la respuesta

⁷ El listado de estos personajes se obtuvo del escrito que sirve de texto-guía de la danza, de la cuadrilla de Palmillas, San Felipe del Progreso, que tiene como soporte y base el texto de la *Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia* (ver anexo).

de Carlomagno es negativa, no acepta y responde que quien debe convertirse al cristianismo en el Almirante Balán, pues en caso de no hacerlo entrarán en guerra (Sevilla, 1985: 213).

Las danzas de *Los doce pares de Francia* que pueden observarse a lo largo del territorio mexicano contienen variantes singulares y dejan entrever episodios que no están planteados de manera clara en el libro o aparecen sugeridas y no desarrolladas, pero son parte estructural de las danzas. Entonces, de acuerdo con Bonfiglioli, a partir de estos componentes pueden identificarse varios episodios que suceden a partir de su representación, a saber:

- Robo de las santas reliquias.
- Lucha épica de Oliveros contra Fierabrás de Alejandría.
- Derrota-conversión del moro Fierabrás.
- Aprensión de Oliveros.
- Traición de Floripes y liberación de Oliveros; conversión de Floripes.
- Intervenciones sobrenaturales exitosas (de las divinidades cristianas) y fracasadas (del rey moro).
- La derrota-conversión de los turcos a la fe cristiana (Bonfiglioli, 2004).

Cada uno de estos episodios forma un bloque que tiene tres momentos fundamentales del drama aristotélico: un inicio, un clímax y desenlace, pero en conjunto son parte integral de un argumento general en donde cada grupo de danzantes le da su propio toque, lo matiza y simboliza de tal manera que se amplifica la diversidad dancística-coreográfica-teatral. Por ello es importante observar cada danza y las transformaciones que conlleva de manera comparativa, a partir de las variantes que expresa.

Pero es preciso tener presente otra variable que se presenta de manera intermitente, no siempre las danzas representan toda la historia, de acuerdo con las necesidades y características del lugar, el tiempo y la constitución de los rituales religiosos, puede danzarse sólo una parte, la que ellos elijan en el momento. Esto implica identificar las partes, relacionarlas e integrarlas en un todo, con la intención de verter la realidad dancística para recuperarla a partir de un enfoque totalizante que permita la comprensión, la aprehensión de un conocimiento sobre esas modalidades dancísticas desde su propia capacidad expresiva y de representación. Por ello es importante volver la mirada a los elementos estructurales de la teatralidad como un eje a partir del cual se reconfigure a la visión de la propia danza.

Este camino implica contextualizar a la danza en una historicidad particular, desde la propia configuración de un tiempo-espacio festivo y semantizado, a partir de la religiosidad popular y la constitución de imaginarios sociales. Teniendo como referente primario el simulacro de batallas en el que se disputan el poder el bien y el mal, la posibilidad de obtener felicidad y restablecer el orden.

En las danzas, hoy día se observa un conjunto de constantes y también variables que se han adquirido en el proceso histórico. Aunque contienen similitudes, habría que preguntarse si son equiparables, pues son el resultado de la integración de varios elementos distintos que participaron alguna vez en las fiestas de Corpus Christi (Warman, 1972; Fernández, 2002). Lo que es rescatable con respecto a este punto, es que este conjunto de danzas han logrado subsistir gracias a las funciones que cumple aún en la actualidad, aunque forma y función evolucionen de manera constante y provoquen ajustes, sobreposiciones, o bien combinaciones.

Ambas son necesarias, coexisten como un binomio imprescindible que no puede disociarse. Por eso es que Warman, Brisset, Matos, hablan de las morismas como un conjunto de actos representacionales que dan forma y función a un conjunto de danzas. En ellas se detecta un tono didáctico, se descarga un peso importante de la danza en los diálogos, denominadas *relaciones*, mismas que pueden ser en verso o prosa. La resolución de manera regular está en las armas y termina con la conversión a la fe cristiana de los moros. Los personajes, como se expresó en otro momento, varían y pueden agruparse en ciclos.

En lo que respecta a la vestimenta, existen también variantes, pero permanece como constante el emblema que caracteriza a los cristianos que es una cruz y a los moros una media luna. Portar capas, nagüillas (especie de falda), medias o calcetas, blusas, es parte importante; en cuanto a los colores se presentan ciertas constantes, para el caso de los cristianos predomina el color azul claro, amarillo y blanco. En el caso de los moros está el rojo, el negro, o bien el morado, pero puede variar entre una danza y otra. En caso de que participen mujeres, éstas aparecen como reinas. De manera regular portan vestidos generalmente blancos y largos, capas del color del bando al que pertenecen y diademas o en su caso coronas.

Otra característica es la aparición de máscaras, sobre todo por parte de los moros: son grandes, barbadas y ensangrentadas. Para el caso de los cristianos predomina el uso de cascos parecidos a los utilizados por los romanos, o bien coronas de reyes en

latón dorado. En algunos casos pueden aparecer bigotes o barbas postizas. Ambos bandos portan machetes que pueden ser pintados de acuerdo con los colores de cada bando.

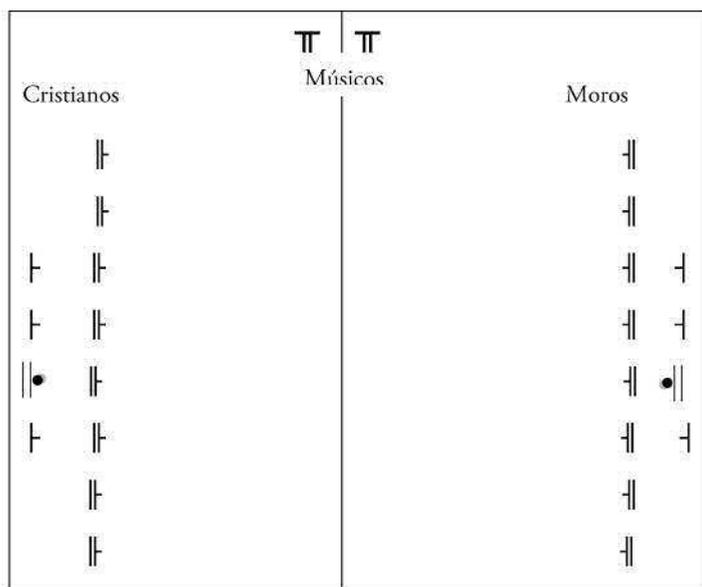
En cuanto a los movimientos, desplazamientos y posturas que adquieren los danzantes durante la ejecución, dan cuerpo a las coreografías que muchas de las veces son parte complementaria; el peso fundamental está en las *relaciones* y en las batallas que pueden ser cortas o largas. Por ello predomina que los pasos sean sencillos y el valseado⁸ sea un recurso frecuente.

Simbología

Hombre ⌚	Mujer ⌚	Abanderado ⌚ ●	Músico ⌚
-------------	------------	----------------------	-------------

Fuente: elaboración propia con base en Jáuregui y Bonfiglioli, 1996.

Colocación de danzantes



Fuente: elaboración propia con base en el trabajo de campo.

⁸ El valseado consiste en llevar un pie al frente, al costado y atrás y a su lugar de partida. Puede realizarse en su lugar o con desplazamientos en el espacio.

La danza puede iniciar y culminar en dos líneas: cuando se han ubicado en el lugar de la danza se forman dos bandos, uno en cada extremo, y permanecen de frente. Pueden existir reinas en ambos bandos que regularmente son jóvenes, o bien estar ausentes. Los desplazamientos para realizar entradas, salidas, batallas, embajadas y *relaciones* son serpenteados, en círculo y/o líneas rectas o en ocasiones de manera libre.

Ahora bien, Bonfiglioli, en concordancia con Brisset, enumera una serie de características que se descubren a partir de las formas y condiciones que mantiene la danza en sí, configurándose de la siguiente manera:

- a) Se pueden observar *situaciones* a través de las cuales se descubren acciones-ficciones, por ello cada uno de los bandos genera posicionamientos no sólo en referencia a la historia, sino a partir de las interacciones que deja al descubierto la propia danza. Esto se convierte en una redistribución del orden que cada integrante debe mantener. Sin embargo, esta relación se extiende más allá, rebasa a la propia idea de la dominación y la reconfigura a partir de cada ejecución de la danza.
- b) A lo largo de la danza-teatralidad se constituyen un sinnúmero de *mensajes* relacionados con las situaciones o acontecimientos que prevalecen en ese momento, pueden ser avisos, anuncios que se vislumbran a partir de formas establecidas.
- c) *Acciones internas y externas*. Es decir se concentran las relaciones en las situaciones que adquieren matices de acuerdo con lo que se persigue en ese momento, pueden ser las embajadas, retiradas. Pero todas se estructuran a partir de la ilación de la historia.
- d) *Contactos*, se estructuran de acuerdo con la historia o lo que se va contando, y pueden ser de desafío, amenaza, enfrentamiento.
- e) Las *embajadas* son parte crucial de la danza, pues a partir de ellas se desencadenan acontecimientos, situaciones; pero todo depende del propósito que cada una manifieste, de ahí que éstas puedan ser pacíficas, belicosas o en algunos casos se generan acuerdos entre ambos bandos.
- f) Otro punto importante e imprescindible son los *enfrentamientos* y los motivos particulares que los propician, mismos que son divergentes entre sí. Pueden ser de combate, de victoria, derrota, solicitud de ayuda para liberar del cautiverio o para mostrar poderío, entre otros.
- g) Esto se relaciona de manera directa con el *fin teológico* que está presente en todo momento la danza-teatralidad, me refiero a la búsqueda de la conversión de los

infielos a la fe católica. Desencadena así la situación final: el triunfo del catolicismo sobre otras religiones (Bonfiglioli, 1995; Brisset, 2001, 2009a).

Si bien estos aspectos son importantes, permiten reflexionar ante todo las funciones que guarda para sí la danza hacia el interior y exterior, pues a partir de ella se reconstituye la identidad, que tiene como sustento la memoria histórica y el sistema de organización a través de la cual se lleva a cabo. Pero no hay que olvidar que es un instrumento didáctico relacionado con el culto religioso, pues a través de él se transmiten valores, ideas, sentimientos, normas, jerarquías. En otras palabras se estructura como un conjunto de acciones que se entrelazan para formar un entramado sociocultural, diverso, complejo (Brisset, 2009b).

Desde esta perspectiva, las danzas de conquista, en su vínculo estrecho con la religión, tienen como propósito explicar y significar una realidad que necesita ser comprendida y ordenada; es una manera de percibir el medio en el que se desarrolla el sujeto, de encontrar los sentidos y significaciones que emanan de él. Es una manera de percibir la realidad en la que se circunscribe la danza-drama.

Así, forma y función se funden en un binomio inseparable para dar pauta a las acciones simbólicas que son productoras de significaciones heterogéneas, diversas, pero que buscan un efecto de significación global. Las acciones tienen que ver con la presentación de cada grupo, desafíos, embajadas, batallas, rendición, victoria o situación final. En esta dinámica se reestructuran las dimensiones espacio-temporales que, en relación con el conjunto de acciones que se realizan en la danza-teatralidad, constituyen cadenas de acciones y como dice Bonfiglioli (1995), asociaciones paradigmáticas.

Aunque esta expresión no tiene una temporalidad precisa, ya que puede durar horas o bien días, lo que pretende a final de cuentas es reforzar el sistema de creencias, por ello el entramado de formas y funciones forman un todo integral. La manera en que se manifiesta es través de una serie de señales que pueden ser en un principio binarias y en su caso pueden contener unidades seriales (Ramírez, 2003).

Ejemplos de lo anterior se encuentran en el uso y no uso de la máscara; colores opacos o brillantes; encuentro de pacificación o de batalla; pasos zapateados o deslizados; espacios de silencio o musicales; danza o diálogos; entre otras unidades más que están presentes durante la ejecución de la danza-teatralidad. Sin embargo es preciso aclarar que sólo son indicadores de acciones y pueden carecer de significación cuando se les ve de manera aislada. Esto implica entender las maneras en que se

relacionan las partes que dan cuenta de un todo y cómo el todo tiene que comprenderse a partir de las partes. Es encontrar las relaciones y generar la integración.

En este marco, la comunicación adquiere una distinción importante sobre todo cuando la búsqueda de relaciones se extiende a otros aspectos, como es el universo simbólico de la danza, los procesos rituales, otras formas expresivas. Todo ello da cuenta de la complejidad que presentan estas manifestaciones dancísticas. En esta búsqueda de relaciones es importante destacar la oposición y la comparación como una manera de comprender lo que parece incomprensible.

Así, cuando aparecen elementos que parecieran ser de otras danzas, o bien otros contextos, encuentran sentido y significación. Por ello es importante encontrar las conexiones, así como las imbricaciones que desencadena, pues las figuras coreográficas que forman pueden cambiar de significación de una cuadrilla a otra, o bien, el uso de colores o implementos en la vestimenta o accesorios que utilizan al danzar. Esto obliga en cierta medida a iniciar el estudio de la danza-teatralidad con su descripción y ubicación en el ámbito cultural del que forma parte, con la intención de detectar el conjunto de correlaciones internas y externas. Es decir, el sistema de comunicación que se establece en una danza en relación consigo misma y con otras semejantes pero de otros contextos.

Ahora bien, si este conjunto de danzas cumplen funciones religiosas, forman parte de un conglomerado de acciones que buscan entrar en contacto con seres divinos; también es una forma de mediar entre los hombres y los dioses, y a partir de esa relación de veneración encontrar un orden, la felicidad, un bienestar tanto individual como colectivo (Ramírez, 1998). Por eso, desde la perspectiva de Bonfiglioli, para que una danza se signifique como plegaria tendría que reunir a algunas condiciones como las siguientes:

- a) Su ejecución se realiza en un contexto religioso y ritual, y responde a determinada periodicidad.
- b) Es un vínculo entre lo profano y lo sagrado.
- c) El sistema de creencias a partir del cual se estructura responde a las necesidades del grupo en el que se circunscribe.
- d) Los danzantes fungen como intermediarios entre las fuerzas divinas y el mundo profano.
- e) La danza es una ofrenda; un ritual que busca como eje la reciprocidad entre el mundo profano y el divino (Bonfiglioli, 1995).

En gran medida, la danza-drama de *Los doce pares de Francia* cumple con ello, por lo tanto se convierte en un punto de unión a partir de la cual se reconstituye la comunicación con las divinidades; se abre un universo simbólico permeado por una religiosidad que se manifiesta a partir de lo ritual, de sus sistemas comunicativos y expresivos de que se vale, así como una configuración de saberes sobre la realidad religiosa y sociocultural en la que se desarrolla.⁹

Todo ello invita a adentrarse en el universo lúdico, pues la propia danza-drama (teatralidad) hace que brote la diversión, se relajen las tensiones, surja la risa, pero al mismo tiempo la solemnidad, elemento que se adquiere a partir del rito religioso. Ambos se manifiestan en un mismo tiempo y espacio. Es una polifonía de sentidos, de dimensiones, de formas simbólicas.

Pero hay que tener en cuenta que la danza genera también narrativas y la configuración de secuencias de códigos y signos que van dando forma a la teatralidad misma a partir del movimiento, el tiempo-espacio, la acción-ficción. Estos elementos de manera aislada pueden operar, de ahí que sea posible encontrar subdivisiones al interior de cada uno.

En la estructuración, relación e integración de estos elementos es de notar que pueden relacionarse con otras estructuras que den cuenta de una totalidad. Por consiguiente se pueden observar figuras, formas, gestualidades, distribuciones alternas del tiempo y espaciales, flujos energéticos. Pero de igual forma se condensan sonidos, melodías, armonías que, relacionadas con el movimiento, dan cuenta de la complejidad que adquiere la danza-drama, los diversos niveles de comprensión al momento que hace contacto con la narratividad.

Así, la observación de la correspondencia entre los elementos constitutivos de la teatralidad coloca como eje central a la acción y la ficción. Pero ante todo dispone en un sitio protagónico al actor social, quien a partir de la sucesión de interacciones expresa el conjunto de necesidades que lo llevan a bailar y entrelazar esta forma de expresarse con la realidad en la que está circunscrito.

Finalmente, se destaca que esta danza-drama solicita hacer presente la estructura, mediante la cual se analiza, y aunque se geste como un proceso en constante

⁹ Ejemplo de ello es la narración que describe Fernando Rojas en su texto *El Diosero*, en el apartado “La venganza de Carlos Mango”, donde se observa cómo la danza cumple diversas funciones, tiene diferentes objetivos, pero todo confluye en el movimiento, en el ritual, en las peticiones. Es un acto religioso sagrado que impacta en la vida cotidiana de la población danzante.

movimiento, da cuenta de pasos y procedimientos. De un proceso que se encuentra en constante movimiento y estructuración a partir de él se pueden referir los siguientes momentos:

- *Presentación:* es la forma en que se inicia, da cuenta de la llegada de los danzantes al lugar donde se danza.
- *Movimientos:* las danzas de conquista tienen la característica de estructurarse a partir de diversos movimientos, el número varía de un grupo de danzantes a otro, pueden ser tres, cinco o más movimientos. Cada uno de ellos implica una serie de acciones que aportan información sobre los acontecimientos, sobre los personajes, sobre las situaciones.

Se descubren procesos, construcciones identitarias y se distribuyen momentos, segmentos, diálogos. Esto implica que se genere la posibilidad de comprender las partes a partir del todo y el todo a partir de las partes. En otras palabras, se abre la posibilidad de descomponer el *continuum* dancístico en unidades significativas que pueden agruparse pero también segmentarse en diversos niveles.

Lo anterior tiene consecuencias importantes, pues a partir de dichos movimientos acumulativos y progresivos se expone lo dúctil que es la danza, del universo de significaciones que se desprende del conjunto de acciones dancísticas. Pero también como expresión sociocultural abre la posibilidad de generar movimientos que orientan la interpretación de la misma y su posible transformación.

- *Despedida:* este aspecto tiene diversas implicaciones, como es finalizar ciclos, cerrar tiempos, concluir rituales, o bien dar apertura a nuevos tiempos dancísticos, independientemente que puedan durar horas o días.

Estos segmentos y/o movimientos implican entonces observar el desarrollo de la danza como un proceso en construcción permanente. Pero además es preciso entender que las danzas tienden a fortalecer y constituir una autoafirmación comunitaria; es decir, gestan procesos identitarios como un intento de recuperación de la memoria histórica, aunque en ocasiones en su interior manifieste anacronismos y genere sobreposiciones.

Esto permite identificar semejanzas y diferencias, a más de los mecanismos a partir de los cuales se conectan en el plano expresivo-comunicacional, y cómo a partir de ello identificar contenidos, significaciones y sentidos que adquiere la danza. Es una manera de proyectar el universo simbólico en conjunto con la generación de

imaginarios sociales. Todo ello cuando se liga genera la transmisión de mensajes en distintas direcciones, que convergen, chocan, se contraponen y complementan a la vez.

En la danza se percibe un complejo religioso estructurado a partir del sistema de creencias de la religión católica, por ello la lucha entre el bien y el mal orienta el sentido de la evangelización que adquiere una distinción jerárquica al enfrentar a bandos antagonistas donde el triunfo de uno sobre el otro legitima la autoridad. El ejercicio del poder afecta a la estructura tanto en la representación como tal, como en la realidad sociocultural en la que se circunscribe (Matos, 2008).

La composición espacio-temporal vislumbrada en las interacciones gestadas a partir de la danza implica varios movimientos, por un lado la apropiación de un espacio (territorio), pero también una apropiación simbólica armada a partir de la convivencia sociocultural. Esto nos lleva al encuentro con el constructo de territorialidad, trabajado por Gilberto Giménez (2005, 2007, 2009) y Néstor García (1995a, 1995b, 2005). Así, la defensa, o bien la búsqueda de un territorio representado en la danza se observa, se hace tangible, así como la variabilidad de rasgos o aspectos simbólicos y los actos conviviales se ven trastocados a partir de la propia danza.

De ahí que la serie de constructos que aparecen relacionados con las danzas de Conquista mantengan un sistema comunicativo-expresivo amplio que constituye un conjunto de parámetros vinculados a las fiestas, a la religiosidad. Pero no se estaciona en ello, su apertura permite ver cómo se desprende un ejercicio en la construcción de los sentidos de pertenencia y diferenciación; es decir, se hace presente la construcción de la identidad. Punto de análisis que será abordado en las siguientes líneas.

REFLEXIONES SOBRE IDENTIDAD

A la identidad se le ha concebido como aquella capacidad que tiene un individuo, un grupo, comunidad o sociedad para gestar en su seno una serie de prácticas materiales y simbólicas que orientan la estructuración de la pertenencia y la diferenciación (Giménez, 2007; Szurmuk, 2010); esto implica, en primera instancia, un encuentro con aquellos rasgos que dan significación de pertenencia, es decir, con aquellos dispositivos que tienen como soporte los procesos individuales y grupales a través de los cuales los miembros de una comunidad encuentran las semejanzas entre ellos, procesan información que es compartida, adquieren valores y normas que son

comunes a ellos, y estimulan la participación colectiva en actividades que en ocasiones adquieren la condición de tradicionales.

Existe una tendencia dentro de la literatura que observa a la identidad a partir de dispositivos tangibles, de finalidades, como algo concluido que tiene que adquirir materia de una forma u otra. Esta manera de abordarla aunque ha permitido que se amplíe su propio universo de comprensión, éste es parcial, pues tiende a percibirla a partir de objetos, o bien, a la propia identidad se le concibe como objeto. Por lo tanto, un acercamiento que abra otras posibilidades de comprensión es desdefinirla, es decir, iniciar con una deconstrucción de la misma como lo hace Dubatti (2007a, 2011b) con respecto al arte teatral como una propuesta metodológica que permita volver a descubrir los procesos, mecanismos y rasgos que integran a la identidad.

Ello requiere tener un soporte primario que no tiene que enfocarse en los resultados ni en los objetos, pero sí en los sujetos. A partir de ellos identificar, comprender e interpretar el conjunto de relaciones en las que se circunscribe, adentrarse en el universo que crea el propio ser humano en el conjunto de interacciones que construye en su cotidianidad (Goffman, 1982). Es ubicarse en un tiempo y espacio indeterminado, encontrarse en un relacionamiento en constante movimiento que dirige las acciones hacia el corazón de la relaciones, lo que permite dimensionar de distinta manera al sujeto con respecto a otros sujetos y la manera que se circunscribe el actor con respecto a la interacción para significar a la identidad.

Existe una relación intrínseca entre la subjetividad y la estructura en la cual se constituye la identidad, de ahí que no sólo se hable de la identidad, sino de identidades y las posibilidades que esto da para dinamizar la sociedad, pues como dice Stets: "Identities are tied to social structure in the sense that the meaningful behavior outputs of an identity are role behaviors. Role behaviors are a means by which one strives to keep perceptions of self-relevant meanings in the situation in line with the meanings held in the identity standard (in other words, one strives for self-verification)" (2003: 17).

Así, las identidades adquieren sentido y significación, cuyo soporte son las acciones que cada uno de los sujetos realiza en lo individual y lo colectivo. Desde esta perspectiva aparecen observables que pueden darse a partir de un conjunto de prácticas que conducen a que cada sujeto se ejercite en observarse, percibirse a sí mismo.

Esto se refuerza cuando se produce el encuentro con el otro, con aquel que si bien puede tener rasgos semejantes, se caracteriza por ser diferente. Es tener acercamientos

con aquello que es ajeno, es mirar hacia atrás para reconocer en dónde se está, mirar desde su propio presente y desde éste proyectar el posible camino a seguir. Así identidad se considera como el resultado de un proceso dinámico y temporal que se exterioriza en contextos específicos. Esto requiere dimensionar el aspecto social y simbólico de dicho proceso (Del Olmo, 2003).

El sentido de pertenencia y de diferenciación constituyen un binomio que no puede separarse. Adquiere significación cuando se presentan en un mismo tiempo y espacio, en una situación determinada; se refleja en pautas de conducta y comportamiento que todo actor social o grupo expresa en su actuar cotidiano. Es parte inherente a toda acción social y cultural que es ostensible y se vuelca en la realidad. Por lo tanto, hablar de identidad implica analizar la forma en que un grupo social se pregunta y se responde “quiénes somos”, a partir de lo cual se define “quiénes no somos”.

La identidad cultural es sentido de pertenencia y diferenciación que se construye en las prácticas cotidianas y rituales de una comunidad, creando, reproduciendo y transformando una producción simbólica a través de dos grandes bloques: la acción social y procesos de significación, actos y discursos que se desarrollan a través de la praxis (MacGregor, 2004: 111).

La diversidad de sentidos se van constituyendo a partir de la serie de acciones que todos los sujetos realizan cotidianamente en el contacto diario con sus semejantes y con otros extraños. Sin embargo, como se mencionó en líneas anteriores, es preciso descubrir el universo simbólico a través del cual se mueven estas acciones y los efectos que trae respecto al colectivo y la constitución de la identidad, así como las representaciones sociales (Giménez, 2005) que se moldean a partir del conjunto de acciones que los propios sujetos constituyen en la cotidianidad (Goffman, 1982).

Miguel Bartolomé (2006) comenta que la identidad se construye mediante la interiorización y apropiación del complejo cultural que está como emblema de lo colectivo y demarca fronteras, sentidos y significaciones. Así, la caracterización simbólica de la identidad permite una comprensión y distinción valorativa por parte de los sujetos involucrados. Es decir, clarifica con mayor precisión los sentidos de pertenencia y diferenciación (MacGregor, 2004).

Por ello, la identidad internalizada se articula en las representaciones sociales generadas por los sujetos que están inmersos en procesos de interacción y comunicación social (Lenkersdorf, 2005). Implica indentificar al colectivo, a partir del cual se

manifiestan lenguajes, gestos, movimientos, imaginarios, simbolizaciones. Se trata de adentrarse en las formas de conocimiento elaborado y socialmente compartido por una colectividad que orienta la serie de prácticas materiales y simbólicas que auxilian en la construcción de una realidad común al conjunto social en cuestión (Bourdieu, 2010). Luego entonces, el formar parte de un colectivo implica compartir el núcleo de representaciones sociales que lo caracterizan y definen (Gilberto, 2005).

Las representaciones sociales, como dice Giménez (2005, tomo II), se fundan a partir del sentido común. Son informaciones, creencias, opiniones, actitudes que el actor social elabora en relación con una realidad determinada, sea ésta un objeto o situación. En sí, las representaciones sociales son formas de conocimiento compartido que se elaboran socialmente y orientan las prácticas; es una manera de construir la realidad a partir de la cotidianidad que vive un conjunto social.

Bajo estas circunstancias es que los sujetos perciben la realidad desde el punto de vista del grupo al que pertenecen y qué roles desempeña en él; es decir, son las “configuraciones de atributos” que juegan en determinado grupo. Atributos que son identificadores, forman un conjunto de características como son los hábitos, tendencias, actitudes, que confluyen en la estructuración de la imagen del yo ante lo demás. En este caso no interesa resaltar aquellos rasgos de carácter individual, sino aquellos que adquieren significación relacional y por lo tanto denotan la sociabilidad (Giménez, 2007).

Por consiguiente, constituir la identidad a partir de las representaciones sociales implica conocerse y reconocerse como tal, ante sí mismo y en relación con los otros a partir de rasgos distintivos que permiten testificar la diferencia y realzar los contrastes. Gilberto Giménez al respecto comenta que “La realidad de una identidad es la realidad de su representación y de su reconocimiento. La representación tiene una virtud performativa que tiende a conferir realidad y efectividad a lo representado. Esto implica una lucha constante por definir la realidad” (2005: 91-92). Por lo tanto, la identidad no es estática, se dirige hacia distintos puntos, pero además se multiplica (Pérez, 1995).

Así la constitución de la identidad en sus variantes y su caracterización particular que pueden adquirir en un tiempo y espacio determinado, admite la formulación diversificada de identidades de acuerdo con la actividad, a la situación, o bien características de los sujetos involucrados. Es ante todo relacional, busca y genera relaciones, por ello se puede adjetivar con la intención de elucidar formas y maneras

a partir de las cuales se significa una y otra vez, se configura, adquiere una pluralidad de formas (Hernando, 2002).

Por ello, el recurso de lo tradicional, aunado a lo moderno, son elementos a considerar en la producción de identidades en el marco de las fiestas y las danzas-drama, donde la imagen del mundo, desde la perspectiva popular, se construye de manera central a partir de la práctica y la comprensión mítica del universo, dando paso a la hibridación social, comprendida como un fenómeno concreto, palpable, determinado históricamente, que refleja una condición de medicación entre lo que se considera externo e interno, global y local (Sandoval, 2003). Pero no se trata de la simple suma de componentes considerados como tradicionales producidos en distintos momentos históricos o de evocaciones del pasado, ni tampoco es el uso intensivo de la tecnología; va más allá, pues es la fusión real entre el pasado y el presente a partir de lo cual se construye la modernidad (Portal, 1997).

Por lo tanto, la identidad no es un problema de interpelaciones sociales, de apropiación de las experiencias colectivas o de asimilación de los procesos de cambio establecidos en espacios y tiempos concretos, por eso la importancia de las prácticas rituales, que constituyen un espacio privilegiado para analizar y comprender la manera en que se cimientan las identificaciones sociales que son erigidas, como ya se mencionó, en la vida cotidiana, que se recrean y ratifican en cada acto ritual (Bartolomé, 2006). Puede ser considerado como un procedimiento por medio del cual se estructuran y reproducen las identidades tanto individuales como sociales.

En consecuencia, se razona que las identidades se exteriorizan en dos niveles, el primero es el local, donde se es miembro de la comunidad que se encuentra focalizada en el descubrimiento de lo que rodea de forma inmediata, de aquello que circunda y es compartido por aquellos que son del lugar, lo que se circunscribe como particular; el segundo es el regional, donde se participa del patrón cultural y modo de ser del ámbito de la región, es una identidad fundada sobre la descendencia y la herencia y que no admite su trasplante. Abarca una diversidad de comunidades o grupos que comparten rasgos, representaciones sociales (Flores, 1988).

En el presente escrito interesa destacar las identidades y la territorialidad para explicar ciertos procesos que ocurren en el marco de las danzas de conquista (*Los doce pares de Francia*) que continúan vigentes en los grupos indígenas y mestizos que comparten una territorialidad, en la cual la estructuración y apropiación del espacio determinado se funda en una serie de prácticas culturales que se han heredado, cuyos

antecedentes se vinculan al periodo colonial. Dichas danzas se encuentran inundadas de creencias y cosmovisiones que se manifiestan en la combinación de prácticas atadas a la religiosidad popular, o bien a una mística-ritual sincrética cristiana que funciona como un medio para el establecimiento de vínculos con lo sagrado, generando todo un complejo sistema de creencias.

Dichas identidades pueden ser vistas como representaciones sociales que estructuran redes en ámbitos de interacción inclusivos o círculos sociales restringidos en los espacios/territorios donde se desarrolla la festividad y permiten la convivencia, la interacción y el intercambio de experiencias (Colín, 1994). De ahí que se logren articular dimensiones de características vastas o restringidas. Este proceso lleva al surgimiento del concepto de región sociocultural, el cual puede entenderse como:

El entorno clave para estudiar lo que se percibe y lo que se vive, en donde las dimensiones más restringidas por estar subsumidos en un concepto y a la vez en una realidad más amplia, pueden nombrarse territorios socioculturales, conformados por espacios valorizados, simbólica e instrumentalmente por los grupos humanos y resultan de la apropiación simbólico expresiva del espacio (Flores en Portal, 2001: 93-94).

Flores enfatiza que para tener un involucramiento sociocultural se requiere compartir todo un complejo simbólico cultural donde el espacio-territorio es fundamental, pues en él se presentan procesos de socialización que los actores interiorizan progresivamente en una variedad de elementos simbólicos que significan el sentido de pertenencia y diferenciación socio-territorial, dotando de sentido social y cultural sus relaciones con el territorio.

Las danzas-drama (teatralidades) y la identidad se encuentran en una demarcación donde la realidad objetiva y social se conjuga con un cúmulo de realidades ficticias, mismas que pueden ser observadas en la multiplicidad de actos representacionales que están inmersos en la celebración, en los rituales. Esto permite redimensionar el contexto sociocultural en el cual se desarrollan, pero al mismo tiempo es entablar un diálogo de frente con la teatralidad (Díez, 2002).

Giménez (2005) comenta que la identidad comprendida como proceso tiene que contemplar una serie de proposiciones axiomáticas a partir de las cuales se significa a la misma en un devenir continuo que da cuenta de la condición de transformación que contiene en sí misma, pues en este relacionamiento genera movimientos hacia el interior y el exterior. En este devenir continuo es que se logra apreciar la relación íntima

que mantiene la identidad y la cultura, y cómo se legitiman una y otra (Pérez, 1995). Por ello, hablar de procesos identitarios es hacer confluír una diversidad de elementos a partir de los cuales se da cuenta de una construcción que está configurándose de manera permanente.

Esta construcción se realiza a partir de representaciones sociales que adquieren significados culturales y comunicativos que dan cuenta de los procesos sociales donde la acción se enuncia a partir de la identidad. Pues “Los sistemas simbólicos son al mismo tiempo representaciones y orientaciones para la acción” (Giménez, 2007: 35). Esto permite advertir varios escenarios que pueden gestarse durante el proceso de construcción de las identidades.

El primero de ellos tiene que ver con la comprensión de los códigos sociales, ya que pueden entenderse como reglas que determinan; la producción del sentido es otro aspecto a tomar en consideración pues a partir de él confluyen tiempos diferenciados, donde el presente se integra y desintegra tanto en el pasado y el porvenir. Es una manera de capitalizar el tiempo y dar pauta a la constitución de otros escenarios en los que aparecen las interpretaciones que cada sujeto y colectivo da sobre determinadas realidades, pues la manera de percibir al mundo determina en cierta medida el actuar en él (Larrain, 2003).

Pero estos escenarios no son lineales, se generan a partir de contradicciones y disposiciones con el entorno sociocultural en el que se desenvuelven los sujetos, en donde se manifiestan una diversidad de rasgos que dan cuerpo y forma a la identidad, pues orientan en cierta medida los sentidos que van adquiriendo las representaciones sociales, mismas que son compartidas y pueden ser, hasta cierto punto, estables. Es una manera de objetivar las realidades en las que viven y conviven cotidianamente los sujetos.

Es preciso mencionar en concordancia con los autores abordados que el proceso de construcción de la identidad de los sujetos se caracteriza ante todo por la “voluntad de distinción, demarcación y autonomía con respecto a otros sujetos” (Giménez, 2007), es decir, los sentidos de pertenencia y diferenciación (MacGregor, 2004) que adquiere cada una de las acciones que realizan, y cómo éstas se convierten en los ejes a partir de los cuales se significan las representaciones sociales (Bartolomé, 2006).

A partir de este complejo se explicitan las partes, se relacionan y confluyen en esa construcción identitaria, pero también se plantean los atributos diacríticos a los que dicho sujeto apela con la intención de fundamentar su accionar en el grupo. Puede

observarse cómo lo personal y lo colectivo confluye en un torbellino de oscilaciones donde el uno influye y/o determina al otro como un binomio indisociable. En esa movilidad, los actores sociales adquieren la capacidad de reconocer sus acciones y las consecuencias que éstas acarrearán, pero también atribuir estos efectos a sí mismo.

En síntesis, se puede decir que en el proceso de construcción de la identidad confluyen rasgos constitutivos que dan cuenta de la complejidad que ha adquirido hoy día. Es preciso observar las funciones, los atributos que contiene la identidad, o mejor dicho, las identidades. Para ello, es necesario comprender cómo es su movilidad, cómo cada uno de sus componentes va reestructurándose y generando movimientos alternos que afectan a los actores y al colectivo. De esta manera, el conjunto de nuevos, antiguos y alternos sentidos van orientando las acciones de los sujetos en tiempos y espacios diferenciados, heterogéneos, diversos. Estos movimientos además se caracterizan por ser sinérgicos en el conjunto de interpretaciones que pueden derivarse de los mismos. Tal es el caso de la constitución de la identidad étnica vinculada a las fiestas y las danzas-drama, cuestión que será considerada en el siguiente apartado.

Identidad étnico-regional y territorialidad

Una de las adjetivaciones que resulta importante en el abordaje del presente escrito es lo referente a lo étnico como un componente imprescindible que hace alusión a lo grupal, a determinada población que guarda características vinculadas a un origen y afinidades comunes. Los rasgos que son compartidos están emparentados a la ocupación de un territorio, componentes culturales, raciales, lingüísticos y religiosos, entre otros.

Por lo tanto, hablar de identidad étnica tiene diversas implicaciones. En primer término hay que tener en consideración que “es una construcción que realizan tanto las sociedades para expresar su alteridad frente a otras y ordenar sus conductas” (Bartolomé, 2006: 1), es dar pauta a la aparición del “yo”, el “otro” e incluso un “nosotros” en un diálogo que permite descubrir, abrir nuevos horizontes de entendimiento y conocimiento.

Definir la identidad étnica es entonces una tarea que hay que afrontar, de ahí que el investigador Isajiw la considere como:

Ethnic identity can be defined as a manner in which persons, on account of their ethnic origin, locate themselves psychologically in relation to one or more social systems, and in which they perceive others as locating them in relation to those systems. By ethnic origin is meant either that a person has been socialized in an ethnic group or that his or her ancestors, real or symbolic, have been members of the group. The social systems may be one's ethnic community or society at large, or other ethnic communities and other societies or groups, or a combination of all these (1993: 414).

Comprender lo étnico, su origen, implica observar cómo se relaciona con la estructura, considerado como sistema que tiene relaciones con otros sistemas, de ahí su carácter colectivo, pero también cabe distinguir a la identidad étnica como una representación social así como proceso, de ahí que no puede entenderse sin que se tenga que recurrir a la historia, además precisa de contextualizarse (Bartolomé, 2006).

La reconstitución étnica es entonces un proceso de larga duración, plurisecular, que reelabora constantemente los elementos prehispánicos a la luz de los elementos internos y de los elementos condicionantes de las sociedades indias, favoreciendo la consolidación y la expansión de la identidad étnica. En esta forma, el proceso de reconstitución permite a las sociedades indias reelaborar y proyectar al futuro un patrimonio étnico, desarrollar una nueva racionalidad, una nueva lógica, diferente de la prehispánica, pero no por ello menos india de la precedente (Carmagnani, 2004: 13).

Desde esta perspectiva es que aparece la herencia cultural, enlazada a las relaciones y símbolos culturales que un grupo de personas o pueblos ha ido heredando. Permite ubicar a los sujetos en contextos específicos desde los cuales moldea sus propias representaciones sociales y por lo tanto pautas de conducta.

La identidad étnica no es entonces simplemente una forma de autodefensa frente al contexto colonial o el resultado de los intereses de grupo existentes en las sociedades indias, sino más bien el resultado de una voluntad colectiva orientada a no perder un conjunto de valores o actitudes que ellos consideran importantes y significativos para su autodefinición (Carmagnani, 2004: 13-14).

Así, la identidad étnica deviene de la propia identidad del grupo que se forma en contextos extrínsecos, intrínsecos, así como de la interacción social. De ahí que lo étnico se vincule de manera directa con las representaciones simbólicas de una

persona o un grupo que se producen, reproducen y transforman con el tiempo (Bauman, 2007).

La identidad étnica por sí misma no remite a la cultura involucrada, pues todo sujeto se encuentra en contacto intenso con otros y genera una diversificación cultural. Por ello no puede verse de manera uniforme ni homogénea, antes bien, se presenta siempre de manera abierta y en una complejidad de relaciones hacia el interior y exterior del grupo (Nagel, 1994).

The meaning of the concept of ethnicity depends on the meaning of several other concepts, particularly those of ethnic group and ethnic identity. The concept of ethnic group is the most basic, from which the others are derivative. It refers to ethnicity as the collective phenomenon. Ethnic identity refers to ethnicity as an individually experienced phenomenon. Ethnicity itself is an abstract concept which includes an implicit reference to both collective and individual aspects of the phenomenon (Isajiw, 1993: 408).

Con respecto a este punto es preciso mencionar que a pesar de que existe cercanía con otro concepto como es el de etnicidad, para el presente trabajo se ha optado por hablar de identidad étnica por el motivo histórico que envuelve a esta categoría. Sin embargo, este movimiento permite que se signifiquen una y otra vez y cada vez de manera diferente el conjunto de representaciones sociales que un pueblo tiene, además que se vayan construyendo de manera conjunta con las acciones que realizan los actores en su devenir histórico-cotidiano, en donde el sentido colectivo se manifiesta como un orden que cuida y orienta la construcción de la identidad étnica.

We can thus distinguish external and internal aspects of ethnic identity. External aspects refer to observable behaviour, both cultural and social, such as speaking an ethnic language, practicing ethnic traditions, participation in ethnic personal networks, such as family and friendships, participation in ethnic institutional organizations, such as churches, schools, enterprises, media, participation in ethnic voluntary associations, such as clubs, 'societies,' youth organizations and participation in functions sponsored by ethnic organizations such as picnics, concerts, public lectures, rallies, dances (Isajiw, 1993: 415).

Este punto a final de cuentas se refiere a la constitución de la identidad étnica a partir de las prácticas materiales externas que afectan de una u otra manera lo interno, mismas que pueden ser observadas por propios y extraños. Son un punto importante,

sin embargo en el trabajo se ha hecho hincapié en las relaciones simbólicas, para lo cual estas prácticas pueden presentarse de la siguiente manera

The internal aspects of ethnic identity refer to images, ideas, attitudes, and feelings. These, of course, are interconnected with the external behaviour. But it should not be assumed that, empirically, the two types are always dependent upon each other. Rather, they may vary independently, as for example, a third-generation person may retain a higher degree of internal than of external aspects. We can distinguish at least three types of internal aspects of identity: cognitive, moral, and affective (Isajiw, 1993: 416).

En este conjunto de relaciones es que aparecen los sentimientos de los sujetos con respecto a los valores, los símbolos, la memoria histórica y los sentidos que dan pauta a la generación de identidades, pero además este proceso involucra diversos sistemas socioculturales, como son las normas, las creencias, el lenguaje, la religión, las prácticas institucionales, y las formas-estilos de vida, que forman parte del conjunto de formas expresivas a través de las cuales los sujetos socializan, comunican, aprenden y construyen el conocimiento sobre sí mismos y el entorno que los rodea.

Retention of ethnic identity from one generation to another does not necessarily mean retention of both its external and internal aspects, or all the components of each aspect in the same degree. Some components may be retained more than others; some may not be retained at all. A member of the third generation may subjectively identify with his ethnic group without having knowledge of the ethnic language or without practising ethnic traditions or participating in ethnic organizations. Or, inversely, he or she may practise some ethnic traditions without having strong feelings of attachment to the group. Furthermore, the same components of external identity may acquire different subjective meaning for different generations, ethnic groups, or other subgroups within the same ethnic group. Therefore, it should not be assumed that the ethnic identity retained by the third generation is of the same type or form of identity as that retained by the first or the second generation (Isajiw, 1993: 419).

Con esto se entiende que la identidad étnica se mueve, cambia de lugar de manera constante, pero también puede cambiar de sentido. En esta oscilación dialéctica aparecen los sistemas de organización, que sirven de soporte y permiten orientar los sentidos que dan los sujetos a las realidades en las que se circunscriben, así como dotar

de congruencia a la proximidad que existe entre los propios sujetos con respecto a otros, o bien de grupos en relación con otros grupos.

Implica la conjunción de una serie de rasgos étnicos a partir de los cuales se ha generado una percepción intersubjetiva que se ha fundado en la apropiación de configuraciones internas y externas diferenciadas, marcadas por los acontecimientos ocurridos en momentos compulsivos y en contextos bifurcados, tal como lo demuestra la conquista del continente americano por los españoles; pero no hay que olvidar y tener presente que “A multiethnic society inevitably produces multiple ethnic identities” (Isajiw, 1993: 420).

Con esto se quiere decir que la identidad étnica adquiere cada vez mayor complejidad y requiere de relacionar los aspectos internos y externos. Giménez (2007) en este sentido comenta que lo interno puede ser de tres tipos, afectivo, cognoscitivo y moral. Estos rasgos permiten vislumbrar el sentir étnico desde el propio grupo que lo configura. Los externos tienen que ver con el conjunto de comportamientos socioculturales de un grupo en sí mismo o en relación con otro.

En este juego dialéctico los aspectos internos como los externos dinamizan y dan cuerpo a la identidad étnica. Es una manera de demarcar simbólicamente las fronteras que hacen distinguir a los sujetos consigo mismo y con otros, y de igual manera a los grupos consigo mismos y en relación con otros. Por ello, es preciso tener como referente principal la historia que dé cuenta de los procesos de transformaciones culturales y de contactos sociales en que los aparezcan unos grupos frente a otros en contacto y comunicación continua.

Esta caracterización de la reconstitución étnica permite superar la difusa opinión de un mundo indio inmóvil, siempre igual a sí mismo, desgastado por la acción de fuerzas exclusivamente externas y permite acercarse a él con la percepción de un mundo en el cual conflictualidad y solidaridad se mezclan. Las sociedades indias no son, pues, ni la imagen idílica de las sociedades comunitarias ni tampoco la imagen negativa de sociedades en permanente desestructuración (Carmagnani, 2004: 14).

Sin embargo, es preciso reflexionar sobre la territorialidad como el espacio apropiado y valorizado –simbólica y/o instrumentalmente– en el que converge la propia identidad étnica a través de la constitución de regiones, que sirven como soporte y estación de relevo de su propia expansión desde el universo simbólico y sociocultural (Giménez, 2007).

Pero no todo confluye a partir de la territorialidad, además por sí sola no constituye la única expresión de las sociedades; es necesario hablar en plural. Esto orienta la reflexión sobre la estructuración de territorios. Giménez comenta respecto al territorio, que éste vendría a ser entonces el resultado de la apropiación y valorización del espacio, cuestión que se realiza mediante la representación, ya que el territorio se produce y activa a partir de las interacciones internas y externas que los propios sujetos generan.

Estas prácticas a su vez delimitan superficies, implantan nudos y trazan redes. Esto es, se subdivide el espacio con la finalidad de optimizar las actividades cotidianas, se crean cercos que protegen y permiten funcionar mejor los sistemas de organización. Pero las formas de relacionarse adquieren a su vez una organización jerárquica en donde se genera un posicionamiento simbólico por parte de los sujetos que se encuentran involucrados, se forman fronteras (García, 1995a, 2005).

Hablar de territorialidad implica comprenderla como esa conjugación de representaciones sociales relacionadas a lo étnico-cultural. Es decir se inscribe el discurso del territorio en la dinámica simbólica y cultural, donde se gestan prácticas, sistemas, objetos de representación, imaginarios y sentidos, que pueden observarse de diversas maneras en cuanto a las maneras de manifestarse. Se pueden focalizar funciones simbólicas a partir de la pertenencia socio-territorial, que a su vez designa roles, estatus.

Ahora bien, la constitución de la identidad étnica gestada a partir de la conquista requiere de atención, pues como dice Carmagnani

El proceso de reconstitución étnica cierra la fase inaugurada por la invasión ibérica y da vida a una nueva forma india que sintetiza los elementos indios del pasado y del presente en una imagen coherente, capaz de abrazar y combinar en un nuevo todo status, papeles e identidades menores y dar nacimiento a una visión totalizante del mundo, de la sociedad y de la política. Me pareció que el proceso de reconstitución étnica encuentra su fundamento en un inconsciente colectivo de querer seguir siendo indios. Esta voluntad se expresa en símbolos fácilmente comprensibles por todos los miembros del grupo étnico que sistematizan las adquisiciones dignas de ser conservadas, permiten precisar los límites, la etnicidad e individualizar los elementos materiales e inmateriales que ocurren a reproducirla (2004: 14).

El término de identidad étnico-regional se exterioriza cuando “Una parte significativa de los habitantes de una región han logrado incorporar a su propio sistema cultural símbolos, valores y aspiraciones más profundas de su región en el proceso de relaciones con otras regiones y colectividades” (Giménez, 2007: 137). Sin embargo, esta incorporación de formas representativas no es uniforme, antes bien se manifiesta a partir de la diversidad, se reinventa a cada momento, es un proceso confuso, complejo, que dinamiza las interacciones, proyecta subjetividades y genera multiplicidad de representaciones sociales.

Las formas que adquiere esta identidad étnico-regional pueden tener como sustento diversos motivos, que se bifurcan en determinado momento o situación. Puede ser histórico, en él se pueden identificar acontecimientos que son compartidos desde tiempos lejanos o recientes, pero que son importantes para la comunidad. Esta forma se empata en ocasiones con discursos institucionales o estatales como es el patrimonio cultural. En esta dinámica es preciso observar la imposición, la apropiación y la recreación de discursos relacionados con la identidad. Una segunda forma se observa a partir de la propia cotidianidad, lo que se vive día a día, en cada manifestación de los grupos y/o poblaciones que comparten un mismo territorio. Una tercera forma se funda en la conformación de proyectos, que toman como pretexto el pasado o ciertos rasgos históricos, y cuya intención es proyectar a corto, mediano o largo plazo la identidad étnica en un territorio determinado.

En otros términos, la identidad étnico-regional implica relacionar tiempos simbólicos a partir de la territorialidad, en que conviven la tradición y la modernidad, lo urbano y lo rural, la historia y el presente en un mismo lugar y temporalidad ambivalente. Si bien pueden presentarse contradicciones, también se manifiestan concordancias, éstas amplifican la complejidad en la comprensión con respecto a la construcción de la identidad étnica-regional. Sin embargo, un punto de convergencia se puede observar a partir de las fiestas, las danzas y la serie de actos representacionales que forman parte activa que viven los grupos, comunidades, pueblos que comparten rasgos identitarios y el conjunto de sentidos simbólicos que se desencadena. Este es el punto de convergencia que será atendido en el siguiente apartado.

Danzas de conquista y gestación de la identidad étnica

Las danzas de conquista son un punto de convergencia en el que se desea hacer confluír lo dialogado hasta el momento. Comprender qué caracteriza y permite relacionar la diversidad de rasgos respecto a la construcción de la identidad, el conjunto de danzas de conquista y teatralidades, serán las guías que orienten el diálogo en las siguientes líneas.

Iniciaremos haciendo mención que hoy día, en las distintas sociedades que formaron parte del imperio español, se siguen representando un conjunto de danzas y/o representaciones donde se teatralizan luchas por la conquista de un bando sobre otro, y forman parte de un complejo festivo de profundas raíces históricas en donde se presenta a su vez una densidad de elementos que dan cuerpo a un universo simbólico (Brisset, 2009b). Estas danzas mantienen como basamento una estructura ritual a partir de la cual se expresan y comunican (Díez, 1986, 2002).

Otra característica es su conformación como teatralidad, basada en una cadena de situaciones dramáticas que simbolizan confrontaciones, encuentros entre bandos opuestos que buscan ante todo el dominio de uno sobre el otro. Sin embargo, se tiene previsto quién resultará victorioso, pero siempre en concordancia con los valores establecidos en el grupo que lleva a cabo las danzas.

Brisset considera que este conjunto de danzas o *representaciones rituales de conquista*, como es el caso de la danza de *Los doce pares de Francia*, tienen que ser rastreadas en la historia de la Península Ibérica, y en otros casos en rituales configurados a partir de la conquista, aunque no exenta ciertas afinidades con algunos rituales festivos prehistóricos. Con respecto a este punto concuerdan Albert-Llorca (2003), Cáceres (2005), Fernández (2002) y Hernán (2009).

En este conglomerado de relaciones es importante identificar ciertas acciones significativas durante su desarrollo representacional, ya que son una forma de comunicación y expresión, mismo que se transmite a través de los movimientos con sentido narrativo, los diálogos que dan cuenta de la confrontación y las relaciones con la esfera de lo sobrenatural.

Esto nos lleva al encuentro con lo que el Brisset denomina *unidad sintagmática*. Es decir, dar cuenta del conjunto de rasgos constitutivos representacionales como son el movimiento, el diálogo y el universo simbólico inmerso en todo ello. Éste se convierte

en un punto de enlace y contenedor de los elementos estructurales de la teatralidad donde la acción-ficción adquiere sentido al igual que todos los demás componentes.

Desde este horizonte interpretativo las danzas mantienen una serie de funciones. La primera, y en la que se centra el presente apartado, refuerza la identidad étnico regional, cuyo sustento es una herencia histórica común que se configura en la serie de imaginarios que han sido compartidos por distintas generaciones, aunque cada una le dé su propia significación y sentido (Carmagnani, 2004).

Otro elemento que apoya lo anterior es la materialización del sistema de cargos o mayordomías, en el que se sustenta el prestigio que adquieren sus organizadores o en otros casos los intérpretes (Sandoval, 2001). Pero no puede negarse que además de lo anterior las danzas son un instrumento didáctico-representacional que sirve para realzar ciertos cultos religiosos, rituales, y por tanto son un vehículo propicio que permite a su vez transmitir rasgos de la cultura o culturas en relación (Brisset, 2009b).

La manera en que este complejo dancístico va tejiendo una serie de redes hacia el interior y el exterior es otra forma que le permite ir estructurando sentidos que van significando hacia diferentes vértices, de manera diversificada de acuerdo con el contexto, la intensidad con que se den las interacciones y el contacto entre los participantes. Sin embargo, es preciso contemplar que el vínculo que mantienen de danzas de conquista con respecto a otro complejo mayor, que es el festivo, aumentan los círculos concéntricos en los que se enmarcan la identidad étnica, pero aún más los sentidos que las delinear.

Por eso se dice que las comunidades donde todavía se vive la fiesta de moros y cristianos, la danza de *Los doce pares de Francia*, se integran a la totalidad de rituales y celebraciones que fortifican los lazos comunitarios, no sólo a partir de la organización, sino en el conjunto de sentidos que se bifurcan en la propia danza cuando se forman los bandos, en el momento que son los enfrentamientos, pues a partir de este conjunto de acciones se gestan valores, imaginarios, representaciones sociales. De ahí que el esquema argumental pueda adquirir variantes, aunque en el fondo mantenga una estructura base: la lucha siempre será de forma antagónica, entre el bien y el mal, entre la fe y el paganismo (Albert-Llorca, 2003).

Aunque de primera vista estas danzas han tenido modificaciones, éstas se han ido exteriorizando por diversos motivos. Podemos señalar algunos indicadores que pueden ser compartidos por algunas comunidades hoy día, aunque adquiera variantes importantes al momento de particularizar, pues son los propios participantes quienes

lo mencionan, lo importante es “mantener la tradición”, “dejar una enseñanza”, “mostrar lo que somos”.

Si bien hay cierto arraigo importante en comunidades indígenas con respecto a la danza, no es exclusivo de ellas. Las comunidades de mestizos también se han apropiado de la danza, aunque aquí vale hacer una acotación: el punto de unión entre comunidades mestizas o indígenas no está en la etnia como tal, sino en la construcción de una identidad con sentido étnico cultural con fuertes referentes históricos en el que se cruzan diferentes temporalidades y contextos que no siempre se representan de manera lineal.

En cada comunidad se manifiesta, de manera diferente, la festividad de moros y cristianos y por ende la danza de *Los doce pares de Francia*, aunque pueden presentarse coincidencias con respecto a los festejos de los santos patronos en las diversas comunidades. Sin embargo, cada una guarda su propio ciclo festivo, además los motivos que orillan a los participantes a bailar deja al descubierto otras tantas diferencias. Se danza con la intención de obtener votos, pagar mandas, dar agradecimientos, pero al mismo tiempo aparece la intención de recuperar una memoria histórica impactada por el discurso de patrimonio cultural, recuperación de un pasado que incluso puede ser ajeno.

Esto implica que la construcción de la identidad étnica sea compartida, pero no de manera uniforme ni unidireccional, se redimensiona a partir de la territorialidad. Sin embargo, a pesar de las contradicciones expresadas, los participantes se convierten en fieles exponentes de una autoafirmación grupal, reforzada por la actualización de la memoria colectiva (Brisset, 1991).

La anécdota que se cuenta en *Los doce pares de Francia* tiene diversas intenciones que coinciden con otras danzas e incluso otras expresiones artísticas que contienen una alta teatralidad. Estas intenciones se traducen en mensajes que apuntan a reforzar de una u otra manera la vigencia de una religión católica fuerte que tiende a expandir sus redes, aunque en sí misma muestre sincretismos e hibridaciones.

No queda ajena entonces la confirmación de otros mensajes que van aparejados al primero, me refiero a la inculcación de un orden jerárquico manifestado más allá de la propia danza, pero que además legitima, invita a su seguimiento. Otro mensaje es la reafirmación de la integración de la comunidad. Hay un juego simbólico, ya que las danzas de conquista vinculadas al ámbito ritual festivo forman un conjunto de expresiones socioculturales que tienen como punto de unión y/o referente histórico la conquista.

Importa comprender el impacto cultural generado a partir de la llegada de los españoles, mismo que ha sido estudiado desde diversas ópticas, disciplinas (Bonfil, 1989; Adame, 2004; Carmagnani, 2004; Hernán, 2009; Horcasitas, 2004; entre otros), pero en este caso, a partir de las danzas-teatralidades (Albert-Llorca, 2003; Brisset, 1991; 2001, 2009b, Cáceres, 2005; Díez, 1986; Fernández, 2002; Matos, 2008; Montemayor, 2007).

Los procesos de evangelización vertidos en las comunidades indígenas a partir de este complejo dancístico no fueron homogéneos, antes bien gestaron una serie de contradicciones y multiplicidad de formas expresivas. Sin embargo, aunque los mecanismos utilizados con la intención de cristianizar tomaron relatos bíblicos, pasajes de la vida de Cristo, santos y/o vírgenes, como es el caso de los autos sacramentales, en lo referente a las danzas de conquista se utilizaron analogías de guerras y conquistas generadas por el pueblo español con la intención de cristianizar, como es el caso de las gestas presentadas contra los árabes durante la edad media; además, lo interesante del proceso como tal no es la imposición en sí, sino la apropiación y el conjunto de nuevas significaciones vertidas a partir de estas adjudicaciones.

El punto central de las danzas de conquista y en específico en *Los doce pares de Francia* es el enfrentamiento, la lucha entre dos bandos por obtener el dominio; una trama presente en todas las sociedades con diversas intensidades. Por eso la aparición de batallas míticas con personajes nobles de alta estirpe que se presentan como héroes de estos actos representacionales. Pero como rituales adquieren una fisonomía diferente frente a otras manifestaciones, pues se significan en un tiempo y espacio especial, el festivo mítico (Flores, 1994; Ferrer, 2003).

Las danzas de *Los doce pares de Francia*, comprendidas como formas ritualizadas, adquieren parámetros que son de una complejidad teatral que contienen en su seno motivos básicos y objetivos guerreros. Por ello es imprescindible observar su planeamiento estructural que recrea luchas simbólicas donde se plantea una valorización del mundo cotidiano a partir de la representatividad, la teatralidad. Se expresa una nomenclatura diferente que se manifiesta al grupo y permite que éste adquiera, regenere sus propios sentidos y configuración de distintos modelos diferenciales.

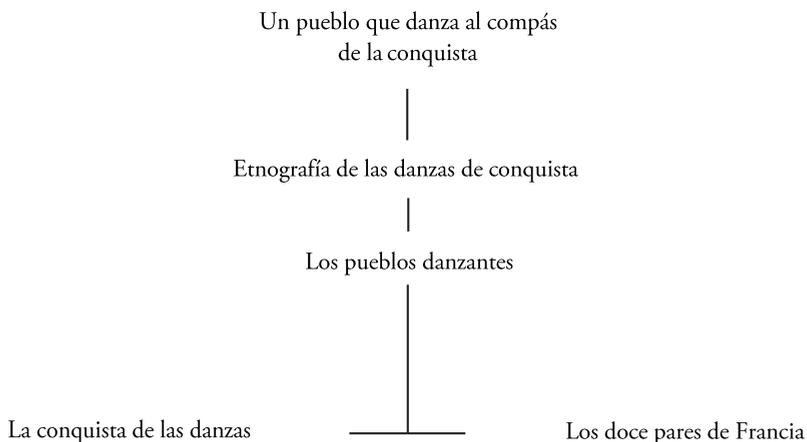
Este complejo dancístico y el sentido étnico regional forman un universo narrativo representacional, por eso se tiene que dialogar con las acciones significativas en el desarrollo de la teatralidad (representación teatral), así como con los medios expresivos intercambiables, alternativos o acumulativos, que apuntan por igual a la

misma significación: el dominio religioso. Es decir, lo que se disputa a final de cuentas es un universo simbólico colectivo-étnico-cultural (Brisset, 1993).

En conclusión, las fiestas tradicionales, así como las danzas de *Los doce pares de Francia*, forman todo un complejo cultural digno de observarse, sobre todo por la cantidad de matices que manifiestan cada una de ellas, pues en conjunto forman una cromática digna de admirarse: el sentido identitario que se estructura en cada una a partir de las interacciones que entablan los sujetos que danzan, así como entre aquellos que dirigen su mirada a cada una de ellas, los receptores.

Es de notar que la identidad étnica no denota de manera exclusiva a los grupos étnicos, antes bien permite descubrir redes históricas, transparenta tejidos relacionales, se estructuran sincretismos, formas de vida, sentidos y significaciones; pero además permite comprender el estado actual que guardan hacia el interior y exterior las danzas de conquista. Queda ahora una tarea pendiente que es describir a los pueblos que danzan, es decir dar cuenta de las comunidades que forman parte del estudio y qué características guardan las danzas en cada lugar, cuestión que será emprendida en el siguiente capítulo.

UN PUEBLO QUE DANZA AL COMPÁS DE LA CONQUISTA



ETNOGRAFÍA DE LAS DANZAS DE CONQUISTA

Hablar de etnografía de inicio supone un conflicto; delimitar y precisar qué es y cómo se constituye presenta variantes entre las disciplinas que directa o indirectamente hacen uso de ella. Un primer debate orienta a la etnografía como método, otro como técnica y uno más como modalidad cualitativa para el abordaje de la realidad a través del trabajo de campo.

Esto ha desembocado en una diversidad de corrientes metodológicas y epistemológicas desde el propio corazón de la etnografía. Al parecer, comenta Elsie Rockweel (1986, 2009), la discusión ha girado a final de cuentas en una dinámica propiamente interna y se refiere a la descripción y al análisis etnográfico al que se tiene que llegar. Sin embargo el campo de acción no queda despejado, pues como es sabido, la etnografía implica en primera instancia una descripción minuciosa y un análisis.

Implica las formas de proceder en campo, es decir, la orientación principal de todo trabajo etnográfico es la descripción de hechos, actos, relaciones. Es una perspectiva que amplía la mirada, sobre todo porque requiere de un encuentro cara a cara entre los sujetos e identifica al otro como parte activa y fundamental, además de acumular experiencias en distintos niveles y órdenes; pero ante todo requiere de atender los significados que los sujetos les asignan a cada acción. En cierta medida se atiende a las subjetividades, los imaginarios, es decir al estudio de los sujetos a la par de los hechos.

Una característica de la etnografía es que ha crecido a la luz de la interdisciplinariedad, esto permite un cruce de experiencias en diferentes niveles, tanto del sujeto investigador como de los sujetos observados, lo que tiene como consecuencia el encuentro con la diversidad de prácticas y concepciones respecto a la etnografía. En esta dinámica destacan el conjunto de rasgos particulares que particularizan a la propia etnografía, como son: la identificación del Yo en relación con el Otro; la presentación de los resultados obtenidos a partir de la descripción; el conjunto de experiencias acumuladas parte de todos los sujetos involucrados; se dirige hacia una diversidad de aspectos de la vida humana, tanto al conjunto de prácticas materiales como simbólicas. Finalmente, este conjunto de rasgos confluyen en la construcción de conocimientos.

Por lo tanto, podemos decir que la etnografía es construcción de conocimientos diversificados que describen realidades sociales particulares y requieren de una reflexión profunda para generar la comprensión y entendimiento de otras realidades, así como de la implementación de recursos metodológicos con la intención de documentar lo observado.

La etnografía a su vez implica la identificación de distintas realidades como son los saberes, el conjunto de lenguajes, conductas, comportamientos, relaciones materiales y simbólicas, sistemas de comunicación y expresión, representaciones sociales, costumbres, tradiciones, pautas culturales, procesos de institucionalización, entre otros.

Desde esta perspectiva, hablar de la etnografía de las danzas de conquista requiere en primera instancia iniciar un conocimiento sobre ese complejo dancístico, pero al mismo tiempo de ubicarlo en una temporalidad y espacialidad determinada que ayude a identificarlas, comprenderlas y analizarlas. Por eso el ejercicio que toca a continuación es describir, en primera instancia, a los pueblos que danzan y después a la danza en sí.

Los pueblos danzantes

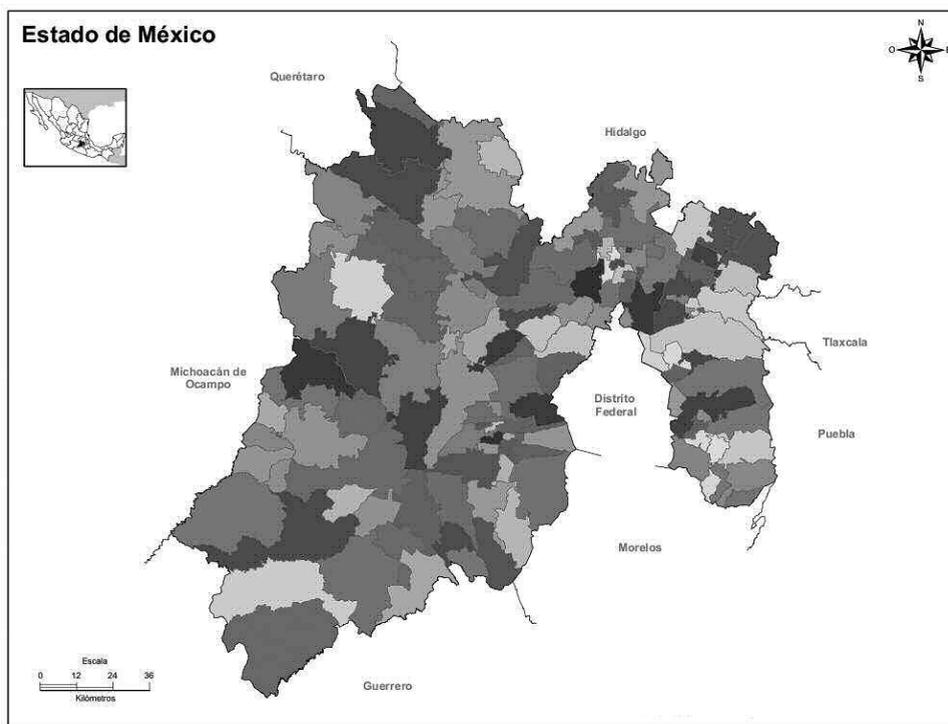
El presente escrito tiene como finalidad referir a poblaciones del Estado de México donde en la actualidad tiene presencia la danza de *Los doces pares de Francia*, por ello fueron seleccionadas cinco de ellas para realizar el presente estudio.

En la actualidad, el Estado de México es una de las 32 entidades federativas que conforman la República Mexicana, se localiza en la porción central del territorio nacional, es la llamada altiplanicie mexicana. Su ciudad capital es Toluca de Lerdo y se encuentra conformada por 125 municipios. En la entidad existen cinco grupos étnicos: Mazahua, Otomí, Náhuatl, Tlahuica, Matlatzinca; y, de acuerdo con el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, dos son las familias¹ a las que pertenecen las lenguas que hablan estos grupos, Oto-mangue para cuatro de ellas y para el caso de Náhuatl corresponde el Yuto-Nahua. Conforme al Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI), el grupo mazahua es el que tiene el mayor número de hablantes, le sigue la lengua otomí, después el náhuatl y por último las etnias tlahuica y matlatzinca. Los municipios y localidades seleccionadas para la realización del estudio son las siguientes:

¹ Una familia lingüística se define como un conjunto de lenguas cuyas semejanzas en sus estructuras lingüísticas y léxicas se deben a un origen histórico común. Por agrupación lingüística se entiende como el conjunto de variantes lingüísticas comprendidas bajo el nombre dado tradicionalmente a un pueblo indígena; variante lingüística se comprende como una forma de habla que: a) presenta diferencias estructurales y léxicas en comparación con otras variantes de la misma agrupación lingüística; y b) implica para sus usuarios una identidad sociolingüística que contrasta con la identidad sociolingüística de los usuarios de otras variantes. Para el caso de lengua se define como un sistema de comunicación socializado mediante el cual dos o más individuos que se identifican como o con miembros de una comunidad lingüística pueden codificar y descodificar, en un plano de mutua inteligibilidad, los mensajes orales o escritos que llegasen a intercambiar (INALI, 2008).

<i>Municipio</i>	<i>Localidad</i>
San Felipe del Progreso	Palmillas
Zinacantepec	Santa María del Monte
Tenango del Valle	Tenango del Valle
Calimaya	La Concepción Coatipac
Mexicaltzingo	Mexicaltzingo

Mapa 1. Estado de México



Fuente: elaboración propia con base en INEGI, 2010b.

Todas son poblaciones que se ubican en la zona poniente del Estado de México y de acuerdo con la distribución socioeconómica por regiones corresponden a la II y la XII. Conformadas de la siguiente manera: en la región II se localiza a San Felipe del Progreso y en la región XIII el resto de los municipios elegidos.

La selección de las poblaciones responde a diversos aspectos, el primero el reconocimiento de municipios y poblaciones en los que existe presencia de la danza de *Los doce pares de Francia*; seguimiento de cuadrillas de danzantes; la red de comunicación existente entre las cuadrillas de las localidades seleccionadas. Los referentes más importantes fueron los siguientes:

- Son localidades donde está vigente la danza de *Los doce pares de Francia*.
- El periodo histórico al cual refieren los participantes que aparece la danza coincide. Todos describen que los antecedentes primarios de la danza se encuentran entre la década de los cuarenta y cincuenta del siglo xx.
- Tienen como referente primario el mismo texto literario denominado *Historia de Carlomagno*, libro que tiene diversas publicaciones y aparece como traductor Nicolás de Piamonte. La primera refiere 1525. Para el presente estudio se tomaron dos ediciones, una de 1892 y otra realizada durante la década de los cincuenta. Esta última es la versión que tienen las cuadrillas de danzantes.
- Aunque cada una tiene sus particularidades, poseen puntos de conexión, sobre todo en lo que se refiere a la recuperación de una memoria histórica que refiere varios periodos: la Conquista de México y la consolidación del nacionalismo en México, ubicado en la primera mitad del xx.
- Todos mantienen una ascendencia étnica, lo que permite encontrar la construcción de sentidos étnicos que son compartidos regionalmente, y un sentido fundacional tanto de la danza como de la población a la que pertenecen.
- Aunque no todas se danzan en las fiestas patronales, sí lo hacen en fiestas católicas, impregnadas de una religiosidad popular.
- Todas coinciden en tener cierta similitud en cuanto a la instrumentación musical, utilizan tambor y/o flauta, así como en los sones empleados, los movimientos coreográficos y en cierta medida parte de la indumentaria. Mantienen más similitudes que diferencias, aunque cada una de ellas ha generado su propia versión.
- El sistema de organización es similar, existe un encargado de la danza, quien es el responsable de generar la enseñanza de los pasos, la distribución de personajes, realizar los llamados para ensayos y participaciones en las fiestas. Además mantiene bajo su resguardo el texto, mismo que se ha ido heredando de padres a hijos.

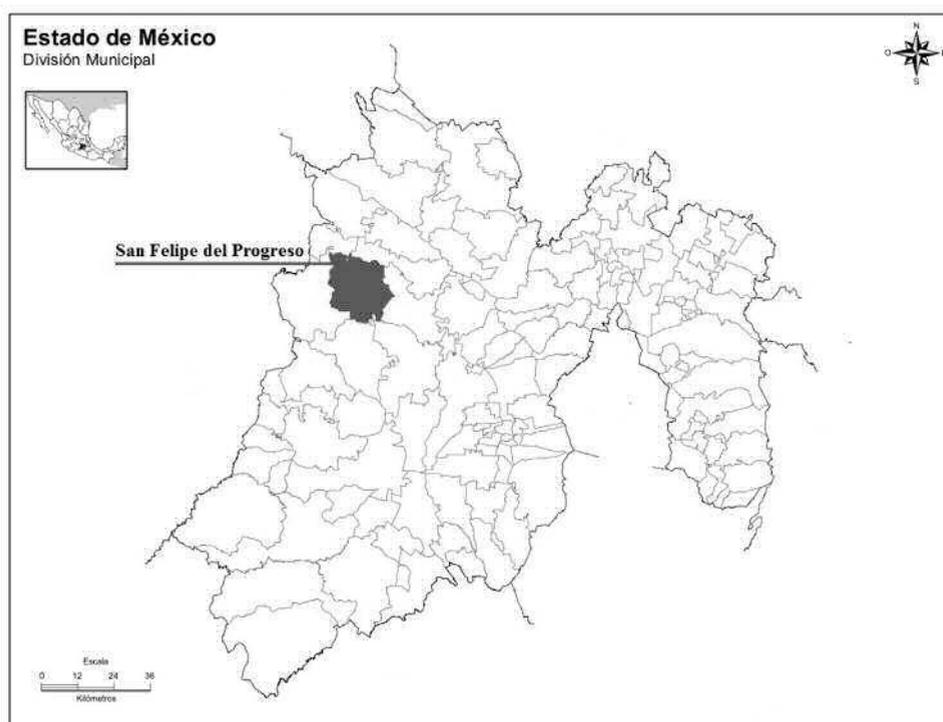
- Existe una comunicación estrecha con el sistema festivo y las formas de organización, manifiesta a través de las mayordomías.
- La tradición oral está presente en la danza, lo que ha permitido la constitución de imaginarios sociales, así como representaciones sociales que vinculan de manera directa con la construcción de procesos identitarios.
- Existen coincidencias en los rituales que realizan antes, durante y después de la danza.

Cada una de las localidades aunque manifiesta sus propias necesidades, la serie de representaciones sociales tienden a compartirse. Para poder identificarlas es preciso contextualizar y caracterizar cada una de las comunidades en estudio, pues aunque geográficamente no están alejadas, es importante hacer notar las características particulares que cada una tiene. Por lo tanto la intención es describir cada uno de los pueblos danzantes.

Pamillas, municipio de San Felipe del Progreso

El municipio de San Felipe del Progreso se localiza al norte de la ciudad de Toluca, capital del Estado de México. Se encuentra rodeado por municipios que tienen presencia indígena Mazahua.

Mapa de ubicación del Municipio de San Felipe del Progreso



Fuente: elaboración propia con base en INEGI, 2010b.

Durante la Colonia se fundó la comunidad de San Felipe, anteriormente fue conocida como San Felipe Ixtlahuaca, San Felipe el Grande y San Felipe del Obraje. Fue durante el siglo XXI cuando cambió su condición de pueblo a villa y adquirió el nombre que actualmente lleva.

El ciclo festivo del municipio es amplio, pero la fiesta patronal se convierte en un eje importante para comprender el tipo de relaciones que entablan los habitantes del municipio. Se dice que la fiesta mayor es la fiesta patronal que se realiza en la cabecera municipal durante la tercera semana de enero en honor a la imagen denominada Padre Jesús. Se le conoce también como *A mbaxkua*, que representa el tiempo sagrado de reunirse con lo divino, de estar en contacto con las divinidades.

Se cuenta que en 2011 se festejaron 300 años de la fiesta, por lo que tiene reminiscencias de distintos periodos y manifiesta un fuerte sincretismo religioso y cultural. Durante la fiesta se realizan varios actos litúrgicos, mismos que inician en los primeros días de enero con el confite de flores, la compra y traslado de la cera que será utilizada durante la festividad, la cual significa “La luz del Padre Jesús”. Este traslado implica varios momentos importantes para la fiesta y tiene su momento cúspide cuando se lleva a cabo el recorrido de la cera desde la comunidad de Tepetitlán, pasa por el ejido de Palmillas donde se encuentra la capilla de San Martín Caballero, después se traslada a la capilla de la Virgen de Fátima en el ejido de San Juan Jalpa, y después se lleva la cera al templo del lugar para finalmente ser trasladada al templo donde está la imagen del Padre Jesús en la cabecera municipal.

El recorrido de la cera, que va adornada con ramas de árbol de oyamel, es parte de una cadena de rituales importantes para la festividad. Posteriormente se lleva a cabo la repartición de la cera a cada uno de los barrios participantes. Los juegos pirotécnicos, el portal de la iglesia, los adornos, la música, la comida y bebida que hay en abundancia en los distintos hogares pero fundamentalmente en la casa de los mayordomos, son un punto de convergencia de propios y extraños, a través de ellos se estructura un complejo sistema de organización a través de las mayordomías. Los actos litúrgicos se llevan en distintos lugares y horarios, pero el día mayor, el tercer miércoles de enero, se vuelve el punto central de la fiesta. Estos actos se llevan a cabo en la iglesia principal del poblado, la cual se adorna con antelación y guarda en su interior imágenes de santos, vírgenes y cristos que permanecen durante los días que dura la festividad.

Son varias las danzas que se presentan durante los días festivos: la *Danza azteca*, *Los concheros*, *Santiagueros* y *Los doce pares de Francia*. El día que confluyen es el miércoles, el día mayor. En el caso de *Los doce pares de Francia*, danzan de tres a cuatro días y en distintos horarios, dependiendo de las necesidades de los propios integrantes o a petición de los mayordomos encargados de la fiesta. La cuadrilla seleccionada para su estudio pertenece al Ejido de Palmillas, localidad del Municipio de San Felipe. Se localiza en la parte sur de la cabecera municipal, es una población pequeña que cuenta con un promedio de 165 habitantes.

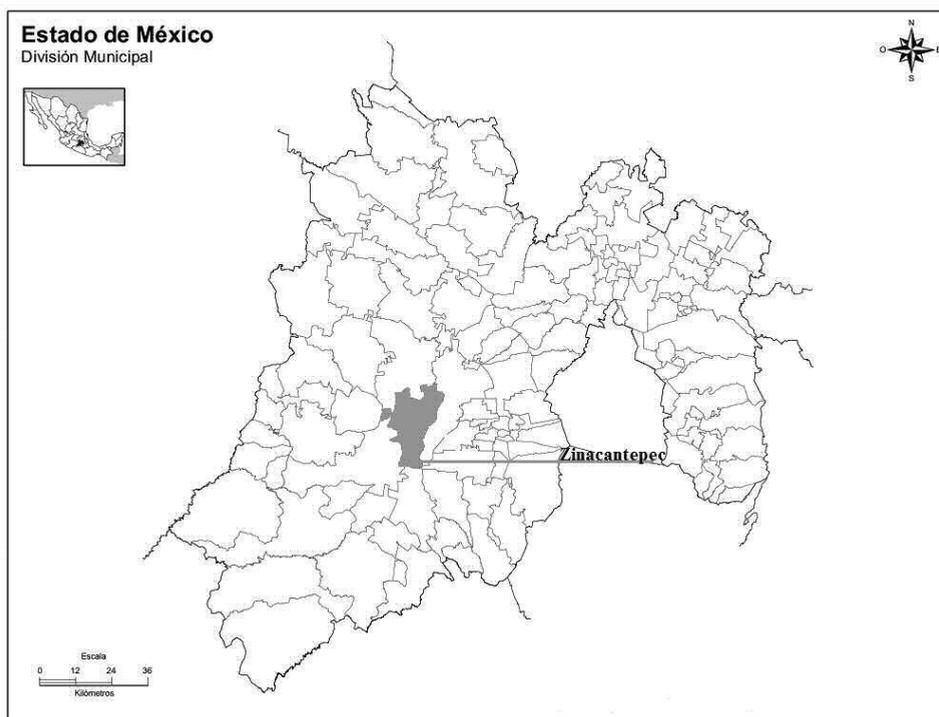
El sistema de organización de la danza está vinculado a una mayordomía. El mayordomo encargado actualmente es el señor Enrique González Márquez. Esta cuadrilla sólo danza en dos ocasiones durante el año, en la fiesta patronal y el 12 de diciembre en honor a la Virgen de Guadalupe en la capilla del Calvario. El mayordomo de la danza es el encargado de organizar a los danzantes, coordinar los ensayos y actividades relacionadas con la danza como es enseñar los pasos, aprobar que la vestimenta utilizada durante la danza sea la adecuada, realizar la invitación a otros miembros de la comunidad para que participen y gestionar apoyos necesarios para realizar la danza. Un punto importante es que el mayordomo es el encargado de mantener la *tradición* y renovar de esa manera la memoria histórica, pues como comenta el señor Enrique, “es la herencia de mi padre”, por lo tanto es una forma de mantener vivo un pasado que vive en un presente.

El número de integrantes varía año con año, pero se mantienen en promedio 25 danzantes de distintas edades, aunque predominan niños y jóvenes entre los 10 y los 30 años. Como la comunidad de Palmillas es pequeña, es natural que los danzantes provengan de comunidades vecinas y de la propia cabecera municipal. En esta cuadrilla no participan mujeres, aunque el encargado de la danza refiere que en años anteriores sí llegaron a participar como invitadas para representar a las reinas.

Santa María del Monte, municipio de Zinacantepec

El municipio de Zinacantepec se localiza al occidente del Valle de Toluca. Se encuentra rodeado por municipios que tienen presencia indígena, mazahua y otomí.

Mapa de ubicación del Municipio de Zinacantepec



Fuente: elaboración propia con base en INEGI, 2010b.

De acuerdo con el desarrollo histórico, el municipio cuenta con un importante asentamiento indígena, siendo Santa María del Monte una de las poblaciones de ascendencia otomí. Se localiza al poniente de la cabecera municipal, cuenta con un número aproximado de 3 382 habitantes.

El ciclo festivo en la localidad es amplio y rico. Durante el año tienen varias fiestas. Resaltan la fiesta de Santa María del Monte, a festejarse durante la última semana del mes de enero; el 22 de julio se festeja a Santa María Magdalena; el 12 de diciembre a la Virgen de Guadalupe; en agosto a la Virgen de San Juan de los Lagos.

En dicha comunidad están vigentes al menos cuatro cuadrillas de danzantes de *Los doce pares de Francia*. Para el presente estudio se dio seguimiento a la cuadrilla de la familia Oro. El encargado de la danza es el señor Florencio Oro Cerro. Una de las características de esta población es que tiene un sistema de organización basado en las

mayordomías, sin embargo para el caso de la danza no existe como tal, se le denomina encargado a aquel en el que se ha depositado la responsabilidad de mantener viva la danza; es el responsable de enseñar los pasos, distribuir los personajes que aparecen, enseñar los diálogos, dar las indicaciones en relación con la vestimenta y entrar en contacto con los mayordomos de los lugares donde son invitados.

Esta cuadrilla tiene la característica de que danza en distintas fechas a lo largo del año, y depende de los lugares donde se les invite. Durante el tiempo que se trabajó con los integrantes, refieren que al menos son de 10 a 15 ocasiones en el año que son invitados. Las poblaciones que visitan corresponden a localidades del municipio de Zinacantepec, municipios vecinos o incluso otros estados, como es el caso de Jalisco.

Otra característica es que todos los integrantes de la familia participan en la danza ya sea de manera directa al encarnar alguno de los personajes, o bien como parte de la organización. Por lo regular, los familiares acompañan siempre que se presenta la danza, además se permite la participación de mujeres, como princesas de ambos bandos, incluso en algunos momentos de la ejecución forman parte de los combates.

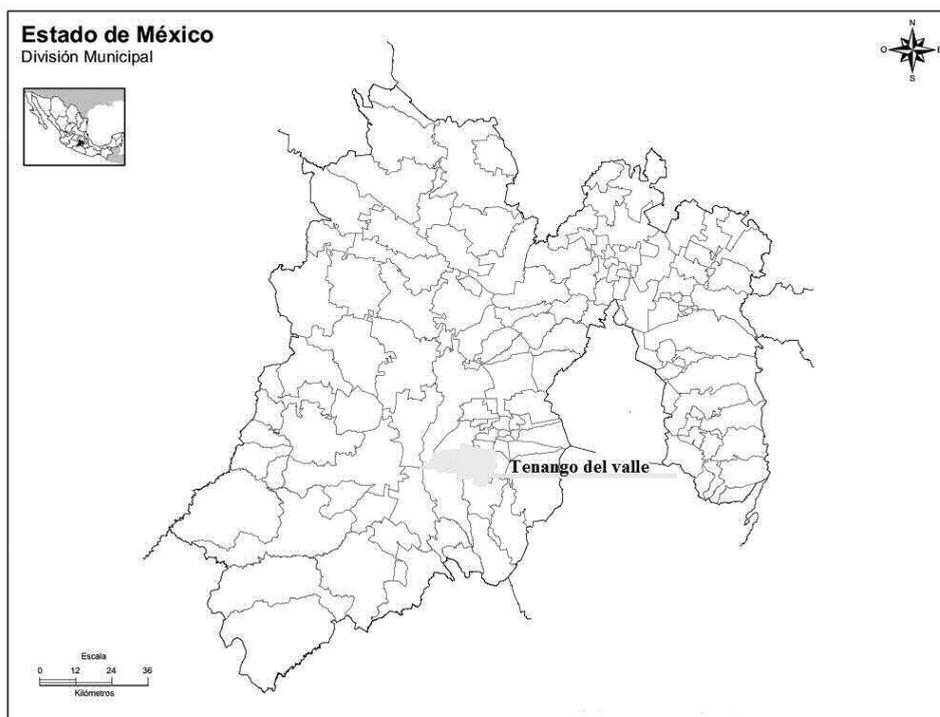
Las edades varían, pero en su mayoría son jóvenes entre las edades de 14 a 29 años. Los adultos que participan tienen a los personajes de mayor jerarquía. El tiempo en el que transcurre la danza varía dependiendo de la fiesta en la que danzan, puede ser de un día hasta tres días y en cada uno de ellos la danza puede durar de tres a seis horas con algunos intermedios que regularmente están marcados por las celebraciones litúrgicas.

Esta cuadrilla es la que más danza a lo largo del año, tiene una vida activa muy fuerte y permea a los propios integrantes. Además, en palabras de los propios integrantes “participar en ella es sumamente importante”, pues les ayuda de manera personal, pero ante todo a la familia y a los vecinos, o bien, la comunidad en general.

Tenango del Valle, municipio de Tenango del Valle

El municipio de Tenango del Valle se ubica en la parte sur occidental del Valle de Toluca, se encuentra rodeado de municipios en su mayoría mestizos pero de ascendencia indígena.

Mapa de ubicación del municipio



Fuente: elaboración propia con base en INEGI, 2010b.

Tenango cuenta con antecedentes étnicos de origen náhuatl, aunque se dice que hubo asentamientos de los matlatzincas. Hay una zona arqueológica importante y es denominada “Zona Arqueológica de Teotenango”. En la región se localizan también vestigios de la cultura mexica. Hoy sólo queda una memoria histórica colectiva viva a partir de la zona arqueológica, de costumbres y tradiciones indígenas arraigadas en la comunidad como es el uso del Temascal en distintos puntos de la localidad y poblaciones del municipio. Los mismos habitantes la definen como una localidad mestiza.

En el municipio se tiene un amplio ciclo festivo, lo que corresponde a la cabecera son tres festividades religiosas representativas: el 15 de enero se realiza en honor a nuestro Padre Jesús; la del 15 de agosto que se considera la fiesta patronal en honor a la virgen de la Asunción y no podía faltar el 12 de diciembre en honor a la Virgen

de Guadalupe. El sistema de organización de la comunidad se manifiesta a través de mayordomías, aunque en el caso de la danza no se le denomina mayordomo, sino encargado de la danza.

En la localidad se identificó una cuadrilla de danzantes, el encargado es el señor Francisco Parra. El tiempo de los orígenes de esta danza remite a los años cuarenta; aunque no cuentan con datos precisos, todo parece indicar que la década señalada la refieren los danzantes con mayor edad. Esta cuadrilla se distingue porque admite también la participación de la mujer solamente como princesas, no intervienen en los combates, antes bien pasan todo el tiempo junto al banderín que identifica a la danza. Las fechas en las que danzan se limitan a enero y agosto, aunque cabe la posibilidad de danzar en otros lugares siempre que sean invitados y los danzantes acepten y tengan el tiempo para ello.

El tiempo en que se presenta la danza es variable, en ocasiones danzan hasta tres días y en otros un solo día. La duración también es imprecisa, pero en promedio danzan de 6 a 8 horas, con sus respectivos descansos cuando se ofrecen ceremonias litúrgicas. La danza inicia cuando reciben las bendiciones en el interior del templo; de igual forma sucede la terminación.

Los pasajes narrados no siempre son los mismos, existe una gran flexibilidad, pero depende del tiempo del que disponen para danzar, ya sea más o menos tiempo. Existe una comunicación estrecha con los mayordomos encargados de la organización de la fiesta, pues reciben el apoyo necesario para poder participar, incluso les son ofrecidos los alimentos el día de su participación.

El encargado de la danza, el Sr. Francisco Parra, es responsable de enseñar los pasos de la danza, organizar los pasajes que se van a contar, coordinar los ensayos, buscar los apoyos para contar con la música y la vestimenta, aunque muchas veces cada uno de los participantes costee su ropa. En viva voz el encargado de la danza expresa que “es una forma de recuperar lo que somos”, un pasado heroico que se niega a morir y forma parte de las tradiciones de la comunidad.

La Concepción Coatipac, municipio de Calimaya

El municipio de Calimaya se localiza al sur de Toluca, ciudad capital del Estado de México. Se encuentra entre los municipios de Mexicaltzingo y Tenango.

Mapa de ubicación del municipio



Fuente: elaboración propia con base en INEGI, 2010b.

Aunque hay antecedentes de poblamiento indígena, en la actualidad se considera una población mestiza; sin embargo, eso no deja de lado que el poblado tenga una memoria histórica viva relacionada con un pasado indígena en vinculación directa con la conquista, pues las órdenes religiosas que estuvieron en la región marcaron la vida de los pobladores. Los franciscanos fueron los encargados de construir varios de los templos y capillas abiertas aún existentes, como es el caso del templo que data del siglo XVIII en honor a la virgen de la Concepción Coatipac; en dicho templo se tiene un retablo antiguo que tiene un alto valor para la localidad y el municipio.

El ciclo festivo del municipio y la localidad es amplio y variado; tiene una relación estrecha con el ciclo agrícola de la región, pues es costumbre del lugar la bendición de las semillas o incluso actividades festivas como es el “Paseo de los locos”, en el que los

hombres hacen un recorrido por las calles de la población vestidos de mujeres. Esta actividad se vincula a la veneración de la imagen de San Isidro Labrador.

El sistema de organización para la realización de las festividades religiosas está basado en las mayordomías con un fuerte fundamento familiar. El mayordomo en turno y su familia es el encargado de organizar los festejos anuales y cuidar durante todo el año la limpieza de las imágenes del templo. El 29 de julio es la fiesta patronal de la cabecera municipal en honor a los santos patronos San Pedro y San Pablo. En cuanto a las danzas, algunas de ellas se han ido perdiendo con el paso del tiempo, sin embargo aún están presentes la de *Moro*, *Lobitos* y la *Danza de la pluma*, que año tras año se presenta en Santa María Rayón, una localidad del municipio.

El caso concreto de la comunidad de la Concepción Coatipac se encuentra al oriente del municipio, lugar donde aún está presente la danza de los *Moros*, como la propia población lo refiere. Es la danza de *Los doce pares de Francia* y se realiza el 12 de diciembre en honor a la Virgen de Guadalupe. La cuadrilla no tiene otras fechas concretas de participación en fiestas, pues depende de las invitaciones que lleguen a tener y de la disposición de tiempo de los danzantes para asistir a otros lugares. El encargado de la danza es el señor Blas Gallardo.

El encargado de la danza es el responsable de entrar en contacto con los mayordomos del lugar para acordar los apoyos necesarios y poder participar. También junto con familiares y conocidos de la comunidad realiza los ensayos, distribuye los papeles que se interpretarán, la enseñanza de los pasos a los nuevos integrantes, así como de tomar la decisión sobre qué partes de la danza se interpretarán.

En esta cuadrilla participan mujeres que comparten el personaje de Floripes. Ellas sólo están como acompañamiento, no participan de las escaramuzas, son las encargadas de cuidar las reliquias y el estandarte. El número de integrantes varía, pero los participantes mencionan que han llegado a ser más de treinta.

Mexicaltzingo, municipio de Mexicaltzingo

El municipio de Mexicaltzingo se encuentra al sur de la ciudad de Toluca y colinda con los municipios de Metepec y Calimaya. Aunque en la actualidad se considera una población mestiza, no dejan de ser importantes los antecedentes históricos de esta región que lo relacionan con asentamientos étnicos importantes.

Mapa de ubicación del municipio



Fuente: elaboración propia con base en INEGI, 2010b.

El ciclo festivo del municipio es amplio y diverso, pero destacan algunas de las celebraciones realizadas a lo largo del año, y está basado en un sistema de organización vinculado a las fiscalías y mayordomías. Por ejemplo, el primero de enero de cada año es el cambio de fiscales de la parroquia denominada de San Mateo Mexicaltzingo y el último domingo del mes de febrero se realiza la fiesta en honor del Dulce Nombre de Jesús y coincide con el carnaval que la población realiza cada año. El 21 de septiembre se lleva a cabo otra festividad importante para los pobladores que es en honor al apóstol San Mateo.

En la cabecera municipal se realiza la danza de *Los doce pares de Francia*. Durante las fiestas de febrero y septiembre participa la danza, aunque está la posibilidad de que participen en otras festividades de la región cuando son invitados. El encargado

de la danza de Mexicaltzingo es el señor Felipe Neri Carrillo, quien es responsable de mantener viva a la danza, en conjunto con los mayordomos del lugar y ex danzantes. También se responsabiliza de los ensayos, de repartir los personajes, cuidar que la vestimenta sea acorde con el grupo que va a representar. Un dato importante de esta danza es que había dejado de participar en las festividades y de los últimos diez años a la fecha se ha vuelto a activar.

Se caracteriza porque predomina la participación de niños y jóvenes, aunque intervienen también algunos adultos que encarnan a los personajes centrales de la danza, como Carlomagno y el Almirante Balán. La presencia de las mujeres es también importante como reinas o princesas, según refieren los propios participantes; son niñas o jovencitas quienes lo hacen. Los días que participan en cada festividad varía, pueden ser dos o tres días dependiendo de las actividades de los propios participantes y el número de horas que danzan cada día es de seis a ocho con sus respectivos descansos realizados durante los actos litúrgicos.

Cada participante es responsable de aportar su vestimenta y accesorios que necesite para la danza, tal es el caso de las máscaras que son hechas de madera y figuran caras sangrientas. Varios de los danzantes refieren que éstas han sido heredadas desde los bisabuelos, por ello tienen una antigüedad de más de setenta años.

Hablar entonces de las comunidades donde aún se danza tiene la finalidad de ubicar geográfica y espacialmente a los lugares, comprender que cada uno de ellos tiene características geográficas, políticas, económicas, sociales, culturales. Pero ante todo, dar cuenta que se trata de una misma región sociocultural en donde convive una diversidad de pobladores que mantiene nexos o vínculos a través de la religiosidad católica, de los ciclos festivos, y sobre todo a partir de las danzas de conquista.

Con esto se quiere decir que los antecedentes de un lugar son importantes para determinar una territorialidad, la constitución de una región étnica cultural a través de las representaciones sociales que le impregnan las comunidades, pero sobre todo de los sentidos y significaciones en cada acto que realizan, en este caso son las danzas- drama.

Como logra observarse, las poblaciones seleccionadas forman parte de una misma región, se encuentran relativamente cercanas unas de otras, sobre todo comparten un sentido religioso estructurado a partir del sistema de creencias existente en cada población. Es importante mencionar que estas poblaciones se encuentran cercanas a corredores industriales y comerciales, sin embargo mantienen formas de vida vinculadas a lo rural, por ello se pueden considerar como poblaciones que viven una

ruralidad. Esto implica que convivan en un mismo tiempo y espacio características tradicionales y modernas, conformando formas de relacionarse en cambio constante.

Esto permite identificar y determinar la gestación de formas de convivencia particulares que al mismo tiempo generan redes comunicativas que rebasan lo local para constituir regiones culturales. Son los sujetos, los propios participantes, quienes van dando vida y forma a la convivialidad manifiesta en la propia cotidianidad, pero maximizada en las fiestas, en las danzas, en todos y cada uno de los actos representacionales que realizan.

Sin embargo, es preciso contextualizar aún con mayor precisión a las danzas, describir a partir del texto que refiera a un contexto y permita hacer la reconstrucción de estas manifestaciones culturales, cuestión que se abordará en las siguientes líneas.

LA CONQUISTA DE LAS DANZAS

Hablar de la etnografía de la danza de *Los doce pares de Francia* sugiere relacionar los sistemas de organización bajo los cuales se sustenta la realización de las fiestas y en particular las danzas. Al mismo tiempo es preciso clarificar los elementos constitutivos de las danzas, todo con la finalidad de identificar y comprender los puntos de convergencia y divergencia de este complejo dancístico.

La búsqueda de sentidos y significaciones que pueden observarse en las propias danzas y en las formas comunicativas y expresivas que manifiestan, son parte obligada de observación, como también los mecanismos que favorecen su reproducción, su existencia misma. Del mismo modo es preciso identificar las redes que se estructuran con motivo de las danzas y los movimientos internos y externos que provoca en sí.

Sin embargo, es de resaltar que el hilo conductor del presente escrito es la teatralidad, el universo representacional que se enriquece en cada movimiento, cada diálogo, cada desplazamiento en el tiempo y el espacio escénico. Por ello es preciso analizar el momento en que se transforma en material para la ficción. A través de la reunión de estos actos, se vive, se multiplica la vida misma, se amplía el conocimiento de uno mismo, del otro. En este movimiento confluyen saberes, aprendizajes y conflictos.

Por lo tanto, no se trata de hablar de la danza de manera aislada, antes bien se relaciona e integra desde la diversidad y su vinculación con las realidades en las cuales se circunscribe e interacciona el sujeto; es así como ese mundo sociocultural dinamiza a la sociedad y da cuenta del devenir social.

Los doce pares de Francia

Cuando se reflexiona sobre la danza de *Los doce pares de Francia* se hace alusión a dos partes constitutivas de toda danza como acto artístico-estético, donde los sujetos producen acciones con su cuerpo en una intersección espacial y temporal compartida por otros sujetos. Para ello es preciso que se diga algo a través del movimiento ante la percepción de otros sujetos en una presencia conjunta. Como consecuencia el conjunto de acciones realizadas tienen como denominador la expresión corporal y verbal emotiva.

La teatralidad acontece en las coordenadas espacio-temporales de la experiencia, no son naturales dentro de la vida cotidiana, sino producidas por los sujetos con intencionalidades que trascienden la materialidad empírica. Son acciones no cotidianas que se revisten bajo el amparo de lo artístico, generadas a partir del artificio, de la ficción, y parten de los planos que demarca la cotidianidad. Es una zona donde la alteridad se manifiesta en todo su esplendor.

Estas danzas tienen esta particularidad, forman parte de una realidad, pero al mismo tiempo reproducen otras realidades, en este caso socio-históricas vinculadas con otros tiempos y espacios. Sin embargo, conviene notar que la manera de hacerlo adquiere una variabilidad de significaciones que las distinguen de otras danzas-drama (Dubatti, 2007a).

La danza de *Los doce pares de Francia* se analiza tanto en su dinámica interna como externa con la finalidad de observar cuál es la posición que guarda dentro del complejo cultural al que pertenece y la territorialidad en que se estructura. En esta idea la etnografía se enfoca en la observación a partir del sistema regional y los movimientos que circulan a través de ella.

Esta danza-drama, en relación directa con la teatralidad, puede dilucidarse como acto representativo a través de tres ejes temporales: el inicio, el clímax y el desenlace. Carlo Bonfiglioli (1995) denomina a estos tres momentos como prólogo, medio narrativo y epílogo. La intención es tener claridad de lo que se narra en cada una de estas danzas, ya que versa sobre la historia de Carlomagno. La danza refiere a la conquista, la cristianización, y la ancestral pugna entre los moros y cristianos.

Estos tres ejes conforman la narración-acción de la danza en general, en ella se dejan al descubierto los acontecimientos, los sucesos, las relaciones que entablan los personajes, la forma en que se entretienen las historias particulares y dan forma a la trama en general. Se descubren las historias que acontecen y cómo éstas se significan. En términos generales, la danza de *Los doce pares de Francia* establece la narración-acción de la siguiente manera:

Cuadro comparativo de la narración-acción

<i>Localidad</i>	<i>Prólogo (inicio)</i>	<i>Medio narrativo (clímax)</i>	<i>Epílogo (desenlace)</i>
Santa María del Monte	Recibir la bendición en el templo antes de iniciar la danza. Conformación de un bando de ofensores y otro de protectores. Los cristianos resultan ser los protagonistas y quienes dan pauta a las acciones.	Aparición de los personajes y se realizan las embajadas. Se presentan peleas por obtener el triunfo de un grupo sobre el otro. Ataque y defensa de ambos grupos.	Derrota de los ofensores a partir de una parte de la narración. Los cristianos se salen victoriosos en la última ofensiva.
San Felipe del Progreso	La llegada de los danzantes al lugar se realiza a partir de movimientos coreográficos, sin diálogos ni enfrentamientos. Se inicia con la bendición y agradecimiento a la imagen venerada.	Se dividen los bandos y toman un lugar en el espacio destinado a la danza. Se presentan las embajadas y se dan las escaramuzas. La intención de manifestar el dominio que tienen los contendientes sobre el otro.	Salen victoriosos los doce pares de Francia al momento de derrotar a los moros. Agradecimiento en el templo y despedida.
Tenango del Valle	Se realiza en primera instancia la bendición en el templo donde se danza. Se dividen los contendientes en dos bandos y toman su lugar en el espacio destinado a llevar la danza. Primero se realizan pasos coreográficos por el lugar sin diálogos.	A partir de las embajadas se presenta el antagonismo de los grupos y la búsqueda del dominio de uno sobre otro. Los enfrentamientos se manifiestan. La intención es acabar con el paganismo.	Del conjunto total de combates, los cristianos terminan como victoriosos. Se termina con un agradecimiento a la imagen venerada en el templo donde se danza.
La Concepción Coatipac	Primero es la bendición en la capilla, el traslado al lugar donde danzará y la formación de los dos bandos, uno al extremo del otro.	Las embajadas, el robo de las reliquias y los enfrentamientos entre los bandos en disputa son la parte medular. El dominio de un grupo sobre el otro es el argumento principal.	En esta danza terminan con el triunfo espiritual del cristianismo, pero la muerte real de los doce pares de Francia. Agradecimiento frente a la imagen que está presente.

Continúa...

Mexicaltzingo	Inicia con un recorrido de la casa del mayordomo al templo y la bendición- agradecimiento. La coreografía se realiza en dos líneas que separan a los bandos.	Se cuentan pasajes de la historia de Carlomagno, el enfrentamiento con Fierabrás, su conversión, el robo de las reliquias. Las embajadas y las escaramuzas se van alternando. El enfrentamiento entre dos bandos es importante, pero lo es más que el bando de los cristianos demuestre superioridad.	Se culmina con el triunfo de los cristianos sobre los moros, que representan el paganismo. Agradecimiento al interior del templo.
---------------	--	---	---

Fuente: elaboración propia con base en trabajo de campo.

El cuadro permite identificar las constantes entre una danza y otra, además de clarificar los ejes temporales expresados en las danzas que hilan la narración, la secuencia de acciones y dan un orden lógico a la cadena de actos-rituales. Cada momento tiene su propia dinámica, su caracterización y aunque pueden analizarse por separado, en su conjunto logran integrar el cosmos dancístico. Así, aunque la narración-acción presenta diferentes facetas, integra discursos que se concretan en actos convivales.

La estructura narrativa presenta conexiones que permiten su comprensión. Ejemplo de ello es el sistema de creencias estructurado a partir de la fe cristiana: se expande hacia el catolicismo como una plataforma en la que se sustenta y reestructura, es el contenido religioso expresado en la danza. En ella se manifiesta un fuerte arraigo católico a partir del cual se generan las aproximaciones de los danzantes con la imagen venerada y adquiere la forma de ritual. Llegar al templo, orar, danzar en el interior, implica que la danza en sí sea la ofrenda, que el cuerpo-movimiento sea el medio directo para entrar en comunicación con la deidad.

Este conjunto de ideas permite mirar a la danza no como el simple conjunto de movimientos desplazamientos en el tiempo y espacio, antes bien son una veneración, una plegaria, relacionada con la constitución de rituales vinculados a la religiosidad católica popular.

Esto permite comprender las razones por las que participan los sujetos, mismas que pueden ser por ofrecimiento, petición, agradecimiento, manda o en otros casos se agregan motivos no religiosos, como es el mantener viva una memoria histórica, la

perdurabilidad de la tradición, consolidar procesos identitarios. Los motivos entonces son múltiples, heterogéneos, diversos, contradictorios, pero se trasladan a un universo simbólico que satisface necesidades personales y colectivas, diversifican la creatividad, imaginación y los sentimientos de los participantes y de la comunidad en general. Y aunque lo narrado no sea una historia que se origine en el colectivo que la lleva a cabo, la apropiación y las maneras en que se significa una y otra vez son fundamentales para comprender las dinámicas socioculturales por las que transcurre la vida de todos los involucrados directa e indirectamente.

Ese sistema de creencias inmerso en la danza se confronta una y otra vez asimismo con los sistemas de pensamiento de los sujetos y los contextos espacio-temporales que se van estructurando. Esto confluye en la estructuración de la danza en sí y la forma representacional que adquiere, es decir se produce la teatralidad cada ocasión que se representa.

El segundo referente de conexión se identifica a partir de la narrativa en sí. *Los doce pares de Francia* utiliza como guion narrativo el mismo texto literario: *La historia de Carlomagno*, libro que se estructura con setenta y seis capítulos en los que se narra la conversión al cristianismo de los reyes francos, así como la biografía de Carlomagno. Se narran las “proezas” que llevaron a cabo Carlomagno y los doce pares de Francia con la intención de cristianizar a los paganos representados por el Almirante Balan y su hijo Fierabrás, rey de Alejandría. Diversos enfrentamientos, conversión de personajes al cristianismo, la posesión de territorios, embajadas de negociación, triunfos de los cristianos sobre los paganos, traiciones y al final de la muerte Carlomagno y los doce pares de Francia, son la fuente narrativa de la danza.

La narrativa y la secuencia de acciones que presenta el texto-guion tienen que ver con el proceso de cristianización que se presentó por medio del convencimiento-imposición; un doble juego en el que la conversión de una religión a otra, justifica el uso de la fuerza, la muerte y la violencia. La intención es imponer valores, formas de vida, reconfigurar el sentido de ésta a través de la religión.

El argumento corrobora esta serie de movimientos, que aparecen como oscilatorios, se manifiestan de manera intermitente, similares, pero no iguales. Por ello es preciso aclarar que la historia de Carlomagno es un pretexto para justificar, a través de la conversión el ejercicio del poder, del dominio. Es la conjunción de discursos que se establecen a partir de la danza, se entrelazan con la religiosidad, los actos conviviales, con los procesos identitarios que se gestan en las representaciones sociales en correlación con el contexto en el que se desarrollan lo sujetos.

Esto permite identificar un tercer conector, el sentido lúdico. Éste se registra a partir del antagonismo de dos bandos o grupos que se contraponen tanto en intención, formas y mecanismo para luchar. Ambos quieren imponer la religión que profesan; pero sus formas, aunque parecen diferentes, son similares. En los cristianos se manifiesta la tendencia a solemnizar, adquirir un tono serio; los moros tienen libertad, juegan, involucran al público, se dejan llevar por los estados anímicos, impera la burla hacia todo aquello que les rodea. Es una forma de desacreditarse a sí mismos, o bien satirizar sus propios defectos; caso contrario, los cristianos, enaltecen la mayor cantidad de valores posibles.

El sentido lúdico impregna toda la danza, las evoluciones, se manifiesta en las acciones y permite que se liberen tensiones, abraza esperanzas, tolera y justifica diversas formas que adquiere la religiosidad católica, permite que confluyan sincretismos, hibridaciones y permea a las representaciones sociales que están inmersas en el colectivo.

Entre las relaciones de estos dos bandos se teje un complejo de valores que los contendientes van reconociendo conforme transcurre la danza, en cierta medida es dividir los enfrentamientos entre buenos y malos. Esto por supuesto justifica las formas de intervención de los cristianos, quienes encarnan el lado positivo y conducen la aceptación del público, es más, alude de manera constante una identificación y complicidad con ellos. Los malos son los moros, quienes no tienen buenas intenciones. Es una manera de jugar con el sentido ético que los propios participantes tienen y cómo el público ratifica, niega, transforma y en su caso, resignifica.

Es de resaltar, en relación con la narración-acción, que los ejes temporales y los conectores confluyen en el epílogo, en la manera de discursar respecto a la fe católica cristiana, en la manera de justificar y resaltar todo un complejo sistema de creencias. Aunque se observan variantes en la manera en cómo sucede el epílogo y la reflexión en relación con los acontecimientos y los desenlaces, de manera invariable está presente el triunfo de los cristianos sobre los moros, se enaltece el actuar de los cristianos, así como a aquellos paganos que son cristianizados, pero también cómo se castiga a aquellos que no abrazan la religión cristiana.

Las acciones que rigen a la danza no son unidireccionales, antes bien son complejas, heterogéneas, multidireccionales, multifocales y tienen una amplia variabilidad de sentidos contextualizados. Las acciones se revisten y adquieren forma a partir de los personajes, aquellos que encarnan, viven y confeccionan las formas que adquieren los participantes al momento de colocarse las máscaras, jugar y dramatizar.

Los personajes permiten comprender la narración-acción. En el caso de *Los doce pares de Francia*, la distribución de los personajes mantiene constantes. Por ejemplo, en el caso de los cristianos, la aparición de Carlomagno no puede faltar, así como Ricarte de Normandía, Roldán, Oliveros, Oger de Danois, Naymes, Ganalón, Guarín, Guy de Borgoña. Del bando de los moros se tiene al Almirante Balán, Fierabrás, Brulante, Marradas, Gigante, Portero y Sortibrán. Cada uno de ellos tiene su participación ya sea en las embajadas, en los combates o en alguna evolución durante la danza-drama.

Cada uno de ellos tiene un papel fundamental en la danza-drama, pues conduce e hila la propia narración y permite la comprensión de los acontecimientos que se suscitan en la historia. Después de Carlomagno y Balán se encuentra Oliveros, por parte de los cristianos; y Fierabrás, por parte de los moros. Cada uno de ellos tiene su propia forma y estructura de personaje, pero además su propia guía de comportamientos orientados a negar o defender la fe cristiana.

Santa María del Monte



El emperador Carlomagno (Alejandro Flores Solís, 2010)

Palmillas



Los doce pares de Francia y Los moros (Alejandro Flores Solís, 2011)

Mexicaltzingo



Oliveros (Alejandro Flores Solís, 2011)

Tenango del Valle



Carlomagno y los doce pares de Francia (Alejandro Flores Solís, 2012)

La Concepción



Fierabrás y Oliveros (Alejandro Flores Solís, 2011)

El rol que desempeña cada personaje está determinado por la propia historia, por el lugar que ocupan en la narración. Sin embargo, cada cuadrilla cuenta con cierta libertad para realizar los ajustes que considere pertinentes con respecto a los personajes, para matizar el carácter de los mismos, sus conductas, pero siempre y cuando el resultado sea el mismo. El triunfo de los cristianos sobre los paganos.

Los episodios que se escenifican con mayor recurrencia son *La batalla entre Oliveros y Fierabrás*, *Las batallas en el Puente de Mantible*, *La defensa de la fortaleza de los moros*, así como *El robo de las reliquias*. En pocas ocasiones se presenta la muerte de los doce pares de Francia, aunque sea parte del epílogo que constata el proceso de cristianización.

Cuadro comparativo de personajes y acontecimientos

<i>Personajes</i>	<i>Acontecimientos</i>
Carlomagno	Es el <i>leitmotiv</i> de la obra. Alrededor de este personaje rondan todos los demás personajes y situaciones. Las embajadas y combates remiten a los triunfos o derrotas de Carlomagno.
Almirante Balán	Es el personaje antagónico de Carlomagno. A través de él se gesta la idea de lo negativo, lo oscuro, el paganismo. La forma en que se relaciona con sus hijos, Fierabrás y Floripes, que se convierten al cristianismo, son parte fundamental de la anécdota.
Oliveros	Es quien vence a Fierabrás y lo lleva como prisionero ante Carlomagno. Las batallas que libra durante toda la danza son un ejemplo a seguir. Encarna el valor, la inteligencia y la fuerza.
Guy de Borgoña	Es quien vence a los paganos por la fuerza del amor que le propicia Floripes, hija de Balán. Libra batallas singulares con los paganos. Cae rendido a los pies de Floripes. Un amor contradictorio y lleno de fuerzas encontradas.
Roldán	Es otro de los doce pares; es quien vence al gigante Ferragús y le da muerte. Un episodio que casi no se danza, pues corresponde a la parte final del texto. Pero es un episodio importante.
Ganalón	Otro caballero que se enfrenta a los moros, pero al final del texto es quien traiciona a los doce pares y mueren por este acto.
Fierabrás	Hijo de Balán y Rey de Alejandría. Libra cruentas batallas como moro, pero es vencido por Olivero y se convierte al cristianismo. Posteriormente libra otras batallas contra las huestes de su padre. Ayuda a triunfar a Carlomagno en su lucha contra el paganismo.
Floripes	Hija de Balán, está enamorada de un Par de Francia, Guy de Borgoña. Ella libera a los Pares que fueron apresados por su padre y les entrega armas. Se convierte al cristianismo y se convierte en un eje importante para que obtenga el triunfo Carlomagno. Ella entrega las reliquias a los Pares, quienes a su vez la entregan a Carlomagno.
Galafre y Ferragús	Son dos gigantes que son vencidos y muertos, pero libran cruentas batallas con los cristianos diezmando los batallones. Eso con el símbolo de la fuerza, la rudeza, el valor de los moros, que son reducidos a cenizas.

Fuente: elaboración propia con base en trabajo de campo.

Santa María del Monte



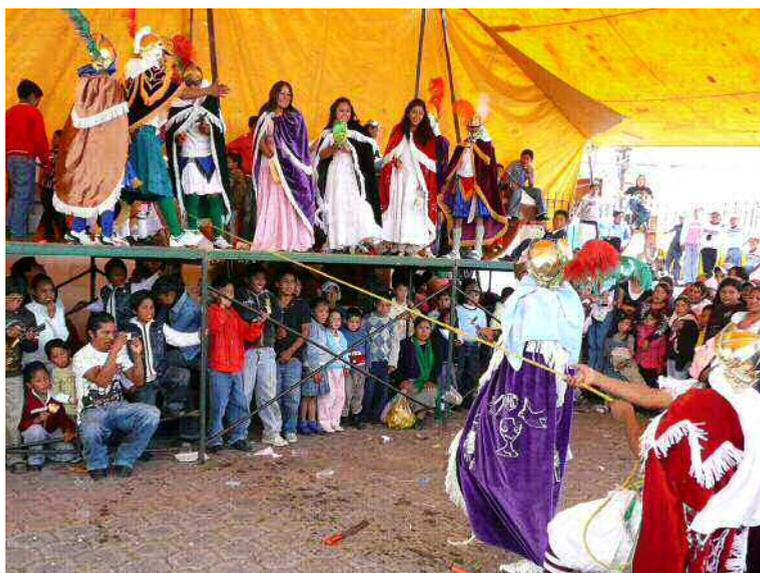
Reto de Fierabrás a Carlomagno (Alejandro Flores Solís, 2010)



Combate entre moros y cristianos (Alejandro Flores Solís, 2011)



Muerte de Fierabrá (Alejandro Flores Solís, 2012)



Defensa de la fortaleza cristiana (Alejandro Flores Solís, 2012)

Palmillas



Bendición de la cuadrilla (Alejandro Flores Solís, 2011)



Agradecimiento al Señor. Jesús (Alejandro Flores Solís, 2011)



Embajada (Alejandro Flores Solís, 2011)



Oliveros (Alejandro Flores Solís, 2011)

Tenango del Valle



Embajada y juego con el público (Alejandro Flores Solís, 2012)



Aprehensión de Oliveros (Alejandro Flores Solís, 2011)



Robo de reliquias (Alejandro Flores Solís, 2011)



Bendición al interior del templo (Alejandro Flores Solís, 2014)

La Concepción Coatipac



Embajada (Alejandro Flores Solís, 2012)



Combate (Alejandro Flores Solís, 2012)



Músicos y Floripes (Alejandro Flores Solís, 2012)



Carlomagno (Alejandro Flores Solís, 2012)

Mexicaltzingo



Fierabrás (Alejandro Flores Solís, 2010)



Combate (Alejandro Flores Solís, 2010)



Embajada (Alejandro Flores Solís, 2010)



Envío a embajada (Alejandro Flores Solís, 2010)

Aunque aparecen en el texto y la danza otros personajes, los que se encuentran en el cuadro son los más emblemáticos de uno y otro bando. Sobre ellos recae la mayor parte de las acciones, las embajadas y los combates. Estos personajes tienen una serie de rasgos y características definidas desde el texto y de acciones que realizan durante la danza, se apoyan de la indumentaria que los ressignifica en el papel o rol que desempeñan.

A través de la vestimenta, que da forma y color a los personajes, el cuerpo del danzante adquiere carácter y aumenta el sentido y la significación de los personajes que encarna, así como las acciones que lo revelan. Es una manera de subrayar, de correlacionar las formas, los colores, el volumen, las trayectorias que realizan y dotarlas de sentido a partir de sus acciones, por ende las significaciones que genera en su actuar.

Una de las particularidades de la vestimenta fundamental de los moros es la máscara de rostro grande, de bigote largo o barba. Simulan un color de piel morena y rosa, pero ante todo, figuran que están sangrando. En las comunidades danzantes se pueden notar ciertas diferencias en cuanto a los colores, prendas o implementos que utilizan, como a continuación se expone.

Cuadro comparativo de vestimenta

Localidad

Santa María del Monte

Características

Cristianos: playera o camisa de color blanco de preferencia; nagüilla que llega debajo de las rodillas, predominan las tonalidades claras, que pueden ser blanco, azul, verde; capa con decorados de estrellas, coronas, cruces, imágenes religiosas como es la virgen de Guadalupe, el color es indistinto, aunque predomina el azul claro, el verde y el rojo, tiene también flecos de colores claros; calcetas blancas o colores claros, zapato-tenis; casco tipo romano con plumas de avestruz de diversos colores; mascada para la cabeza o cuello de colores claros. El machete que portan no lleva colores. Esta cuadrilla es la que porta el estandarte de la cuadrilla de danzantes.

Moros: playera o camisa con tonalidades de color oscuro; nagüilla que llega debajo de las rodillas, predominan las tonalidades un tanto oscuras, que pueden ser azul, rojo, verde; capa con decorados de lunas, coronas, rostros, el



(Alejandro Flores Solís, 2010)

Palmillas. San Felipe del Progreso



(Alejandro Flores Solís, 2011)

color es indistinto, aunque predomina el azul fuerte, el verde y el guinda, tiene también flecos de colores claros; calcetas de colores oscuros, zapato-tenis; casco tipo romano con plumas de avestruz de diversos colores. Portan una máscara que les cubre el rostro que simula una piel clara con sangre. El machete que portan no lleva colores; mascada de colores para la cabeza o el cuello. Este contingente porta un estandarte de la virgen de Guadalupe.

Las princesas de ambos bandos llevan vestidos largos completos y ampones de color blanco con capa de colores. Zapatos de piso, y corona de metal dorado. Ellas son las encargadas de portar los estandartes.

Cristianos: un blusón que les cubre el cuerpo y llega a media pantorrilla, de color azul claro y mangas largas de color blanco. Capa de color amarillo con una cruz azul claro bordada y con flequillos en la cruz y las orillas de la capa. Otros llevan una capa color rosa mexicano, sin adorno alguno. Sombrero de palma con plumas de guajolote pegadas a un adorno de listones y espejo que va del lado derecho. Los zapatos son de uso común color negro. El machete que llevan no tiene ningún implemento. Debajo portan su ropa de calle. Este bando porta una bandera de color amarillo con blanco que tiene dibujada dos cruces de color negro. El estandarte de la cuadrilla lo portan los cristianos.

Moros: un blusón que les cubre el cuerpo y llega a media pantorrilla, de color blanco y mangas largas de color azul. Capa de color azul cielo con una luna y estrellas, tiene flequillos en las orillas de la capa. Otros portan una capa color rojo. Llevan una corona de latón dorada. Los zapatos son de uso común color negro. El machete que llevan no tiene ningún implemento. Debajo portan su ropa de calle. Este bando porta una bandera de color guinda que tiene dibujada una luna.

En esta cuadrilla de danzantes no participan las mujeres, aunque refieren que en años anteriores sí llegaron a ser parte de la danza en el papel de Floripes.

Tenango del Valle



(Alejandro Flores Solís, 2012)

Cristianos: blusón que les cubre el tórax, de media manga o completa de color claro, blanco, rosa o amarillo. Algunos de ellos tienen una cruz estampada en el pecho; nagüilla que llega debajo de las rodillas, del mismo color que el blusón. Puede ser lisa o con pliegues; las capas son lisas sin ningún estampado, el color es indistinto, aunque predomina el azul claro, el rosa, el rojo y el morado; utilizan medias a los tobillos color carne y huaraches; casco de latón tipo romano sin adornos; mascada para la cabeza o cuello de colores variados. El machete que portan no lleva colores. Portan el estandarte de la cuadrilla de danzantes. Moros: blusón que les cubre el tórax, de media manga o completa de color claro, blanco, rosa o amarillo. Algunos de ellos tienen una cruz estampada en el pecho; nagüilla que llega debajo de las rodillas, del mismo color que el blusón, aunque en algunos casos varía el color. Puede ser lisa o con pliegues; las capas son lisas sin ningún estampado, el color es indistinto, aunque al igual que el otro bando predomina el azul claro, el rosa, el rojo y el morado; utilizan medias a los tobillos color carne y huaraches; corona de latón tipo romana sin adornos; mascada para la cabeza o cuello de colores variados. Portan una máscara de madera que les cubre el rostro, que simula una piel clara con sangre. El machete que portan no lleva colores.

De parte de los moros está la princesa Floripes, que se hace acompañar de niños y niñas que forman parte del bando de los moros. Ataviados con un vestido completo blanco, se cubre la cabeza con una tela blanca y una capa de color morado. Mientras ella no participa se encuentra sentada y resguarda las reliquias y una imagen del Señor Jesús.

La Concepción Coatipac

Cristianos: blusón que les cubre el tórax, de media manga o completa de color claro, preferentemente azul. Algunos de ellos tienen como imagen estampada en el pecho un corazón; nagüilla lisa que llega debajo de las rodillas, de color diferente que el blusón. Algunos incluso llevan adornos de franjas de color vino; las capas en su mayoría son rojas o azul oscuro, lisas o con brillos distribuidos a todo lo largo, algunas de ellas llevan estampada una cruz, un cáliz o imágenes religiosas y tienen flequillos en las orillas; utilizan medias a los tobillos color carne o calcetas de colores, huaraches en algunos casos y en otros calzado oscuro; el casco que portan es de latón tipo romano con



(Alejandro Flores Solís, 2012)

Mexicaltzingo



(Alejandro Flores Solís, 2010)

algunos adornos y otros no; mascada para la cabeza o cuello de colores variados. El machete que portan no lleva colores. Algunos llevan escudo con una cruz estampada. Moros: blusón que les cubre el tórax, de media manga o completa de colores diversos, blanco, rosa, amarillo. Algunos de ellos tienen un sol grabado en el pecho; nagüilla que llega debajo de las rodillas, de diferente color que el blusón, aunque predomina el rojo, es lisa o brillos distribuidos a todo lo largo; las capas son de diversos colores como el verde, azul rojo y blanco, con brillos. Algunas tienen como estampado un sol; utilizan medias a los tobillos color carne y huaraches; corona de latón tipo romana sin adornos; mascada para la cabeza o cuello de colores variados. Portan una máscara de madera que les cubre el rostro, que simula una piel clara, con bigotes o barbas y con sangre. El machete que portan no lleva colores. La mayoría porta un escudo con un sol estampado. De parte de los moros están las princesas que representan a Floripes, va vestida con un vestido completo blanco, utiliza en la cabeza una diadema y una tela blanca que le cubre la espalda y brazos. Ellas son las encargadas de portar el estandarte de la cuadrilla de danzantes.

Cristianos: blusón que les cubre el tórax, de media manga color blanco con flequillos en la parte baja, algunos llevan una imagen religiosa estampada; nagüilla lisa que llega debajo de las rodillas, de color azul claro con flequillos en la parte baja; las capas son de color azul claro con un doblez a media espalda con remate de flequillos. Ni tienen ningún tipo de estampado; utilizan medias a los tobillos color carne, el calzado son tenis de preferencia blancos; el casco que portan es de latón tipo romano, algunos con plumas de colores como adornos y otros no; mascada para la cabeza o cuello de colores variados. El machete que portan no lleva colores. Esta cuadrilla porta dos banderines que dicen Oliveros de Castilla y otro Roldán, con una cruz en medio.

Moros: blusón que les cubre el tórax, de media manga color amarillo con flequillos en la parte baja, sin ningún estampado; nagüilla lisa que llega debajo de las rodillas, de color rojo con flequillos en la parte baja; las capas son de color rojo con un doblez a media espalda con remate de

flequillos. Ni tienen ningún tipo de estampado; utilizan medias a los tobillos color carne, el calzado son tenis de preferencia blancos; en la cabeza portan una especie de casco de forma cónica con rayas de colores amarillo y rojo; mascada para la cabeza o cuello de colores variados. Portan una máscara de madera que les cubre el rostro, que simula una piel clara, con bigotes o barbas y con sangre. El machete que portan no lleva colores. Esta cuadrilla porta dos banderines, uno de color rojo con una motita en el centro y un estandarte con el rostro de Jesús.

De parte de los moros están varias niñas que representan a Floripes, usan vestido completo blanco, en la cabeza una diadema como corona. Ellas son las encargadas de portar una imagen del Señor Jesús.

Como puede observarse, cada una de las poblaciones contiene variantes en cuanto a la vestimenta, en algunas prendas existen coincidencias, en otras sólo son perceptibles algunos elementos. Estas semejanzas adquieren significación, pues se manifiesta una recurrencia en utilizar colores claros para el bando de los cristianos y con tonalidades tendientes a lo oscuro de parte de los moros. Tiene que ver con la construcción de imaginarios que hablan del bien y del mal, lo positivo y lo negativo. Es una forma de representar la pureza que adquiere el bando de los cristianos y con ello justificar cualquier acto, como es la guerra o incluso la muerte de los otros, los paganos.

Lo anterior no se completa sin un elemento que conduce y orienta las acciones: la música. Esta acompaña todo el tiempo. Aunque se presenten pequeñas pausas mientras se dicen los diálogos, en las presentaciones, las embajadas, los combates, las despedidas, las marchas, está presente. Los propios participantes denominan a cada una de las melodías sonos.

La música dinamiza, guía, incentiva las acciones, por eso la utilización del tambor y la flauta como instrumentos que simbolizan la guerra, o bien fueron utilizados en otros periodos históricos como instrumentos en momentos bélicos. El sentido guerrero se manifiesta en cada sonido, que se mezcla con los sonidos guturales, las invitaciones verbales a la pelea en otros momentos de la narración, y en otros más a la negociación, la veneración y está por demás mencionar el triunfo.

El tintineo de los machetes al chocar unos con otros o con otras superficies como el piso, acentúa los sentidos, alerta, atrapa nuestra atención y maximiza las acciones. Se concentra y dirige la narración hacia la constitución de una teatralidad viva, se construye el drama en su máxima expresión.

Es importante mencionar que no en todas las poblaciones se presenta la combinación del instrumento de aliento y percusión, tal es el caso de la localidad de Santiago del Monte, en donde sólo se utilizan las percusiones; pero refieren los propios participantes que la flauta dejó de utilizarse hace pocos años porque falleció quien la tocaba y nadie más ha aprendido a hacerlo.

La música se estructura a través de melodías, de variantes musicales que son denominados sones y son ejecutados por dos instrumentos básicamente: el tambor y la flauta. En cada uno de los lugares estudiados, solamente en Santa María del Monte se ha dejado de tocar la flauta, quedando solamente el tambor como eje guía de la musicalización.

En cada localidad y cuadrilla estudiada, los sones interpretados varían; en promedio, refieren los propios participantes, pueden ser 12 o 14 sones. Cada uno acompaña a una secuencia de la narración-acción, por ejemplo el llamado a formación, las entradas, embajadas, batallas, marcha, despedida. El diseño melódico y la estructura armónica de los sones se pueden comprender a partir de frases o melodías, así como los compases.

Cada uno de los sones tiene su propio tiempo y ritmo. La percusión que sirve de fondo suena de manera constante como una pulsación continua, en cambio la flauta otorga variedad en el son que permite distinguir cuando es para formación, presentación, marcha, combate, recorrido, veneración, saludo, embajada, o bien despedida. Cada localidad determina la manera que estructura y combina los sones, así como su repetición. Aunque en un principio parecen ser los mismos porque mantienen parte de la estructura musical, cada uno a su vez construye su propia figura y forma. Cuando se suman y relacionan, forman un cuerpo musical que inunda y significa de manera intermitente la danza-drama.

En las localidades estudiadas, la música se aprende de manera informal y al formar parte de un patrimonio cultural, se hereda de padres a hijos, por ello presenta variantes en cuanto al número de sones y estructura de la propia melodía que integra cada frase. En ninguna de las cuadrillas estudiadas las melodías se tocaban de manera exacta, siempre se presentaban variantes en la duración, intensidad y ritmo.

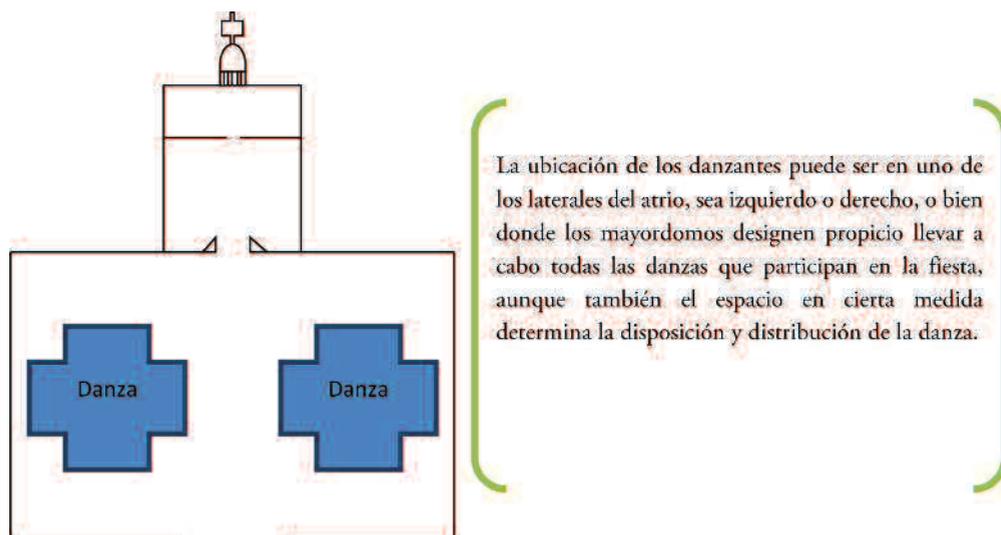
Todo los sones tienen su propia dinámica, por ello cada parte de la danza, de la propia narración-acción, tiene su atmósfera que la distingue del resto y se confirma visualmente en las relaciones que entablan los personajes, el rol que juegan, el estatus que representan, así como el estado emocional que le inyectan los actores a cada

personaje, cómo interactúa con otros personajes y con el público, quien en ciertos momentos se involucra de manera real y transforma a la representación en un hecho vivo donde la convivialidad se hace tangible en toda su extensión.

Así, el conjunto de acciones se magnifica cuando se acompaña de la música. Es importante destacar que el movimiento, es decir, cada uno de los desplazamientos complementa y amplía el conjunto de sentidos y significaciones. Cada evolución coreográfica es distintiva, amplía sus posibilidades representacionales y se conjuga con la cosmovisión del grupo danzante. Pero el solo movimiento no es suficiente, está relacionado con otros componentes, el color, el sonido. Así, el sentido dramático que adquiere la representación modifica el mundo de las representaciones sociales presentes en cada una de estas danzas-drama.

El lugar, el espacio donde se danza, en el que se llevan a cabo los desplazamientos coreográfico-dancísticos, es importante. De manera regular es el atrio del templo, el interior del mismo o el lugar más cercano a éste, pues la finalidad es estar en contacto cercano con la deidad a la que se le ofrece la danza.

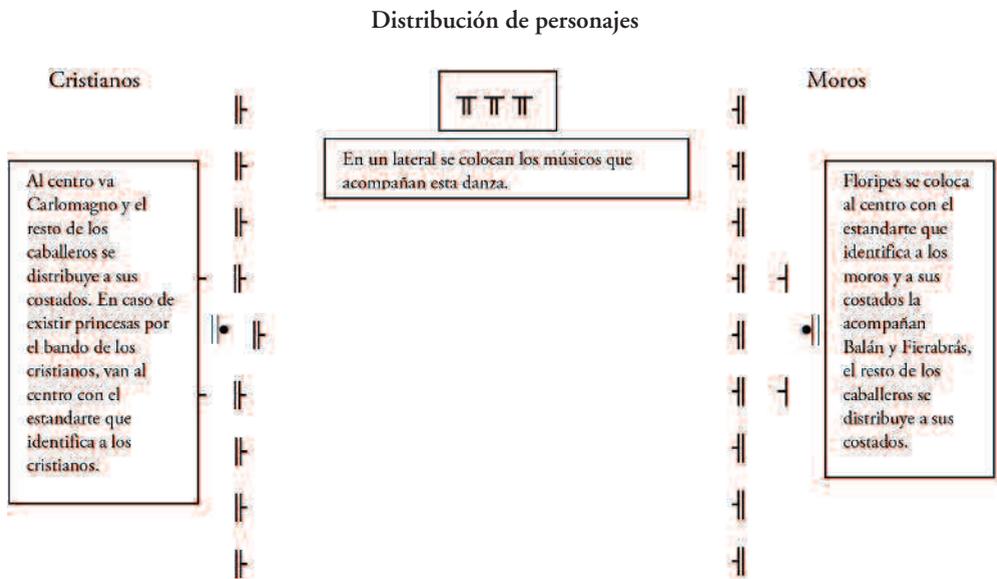
Ubicación de la danza



Fuente: elaboración propia con base en el trabajo de campo.

El lugar que ocupa cada uno de los personajes, si se alude a la composición espacial, es determinado por cada cuadrilla, sin embargo coinciden al tener una formación similar. Se ubican de frente cada uno de los grupos y los músicos casi de manera invariable a un costado. Los banderines e insignias se colocan atrás en cada bando. En caso de que sólo un bando tenga banderín éste se coloca atrás de la formación del grupo que lo porta y es custodiado por las princesas en caso de que participen mujeres en la danza-drama.

La serie de desplazamientos se realizan con base en las acciones que la narración va generando. Ya se trate de formaciones, embajadas, combates, cada uno de estos desplazamientos implica una distribución espacial que en combinación con la temporal dan vida a la danza-drama. Aparece lo coreográfico, que implica la sucesión de desplazamientos que se realizan.



Fuente: elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2010-2014.

Los movimientos permiten observar una disyunción como una conjunción coreográfica que se manifiesta en cada una de las cuadrillas.

Movimientos coreográficos

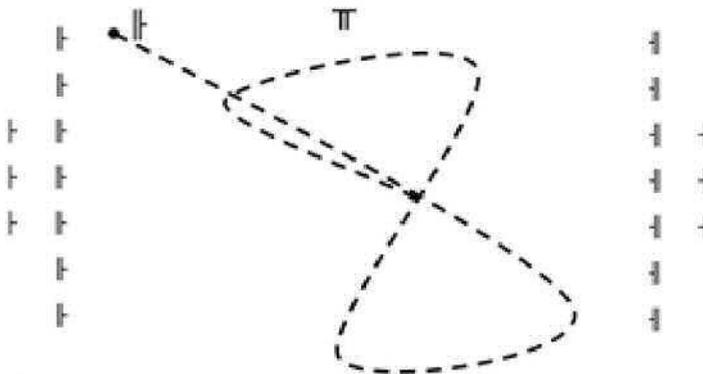
<i>Población</i>	<i>Movimientos coreográficos</i>
Santa María del Monte	Serpentinas, paso deslizado y brincado, marcha.
Palmillas. San Felipe del Progreso	Líneas, paso deslizado, brincado y pisado, marcha.
Tenango del Valle	Serpentinas, paso deslizado, brincado y pisado, marcha.
La Concepción Coatipac	Líneas, paso deslizado, brincado y pisado, marcha.
Mexicaltzingo	Serpentinas, paso deslizado, brincado y pisado, marcha.

Fuente: elaboración propia con base en el trabajo de campo.

Durante el desarrollo de la danza se presentan desplazamientos tanto individuales como grupales y combinados de acuerdo con el desarrollo de la danza. Por lo tanto, los movimientos adquieren sentido y significación dependiendo de la situación y circunstancia por la que atraviesan los personajes. Estas cuadrillas de danzantes coinciden en incorporar el paso deslizado y brincado para llevar a cabo los diseños coreográficos.

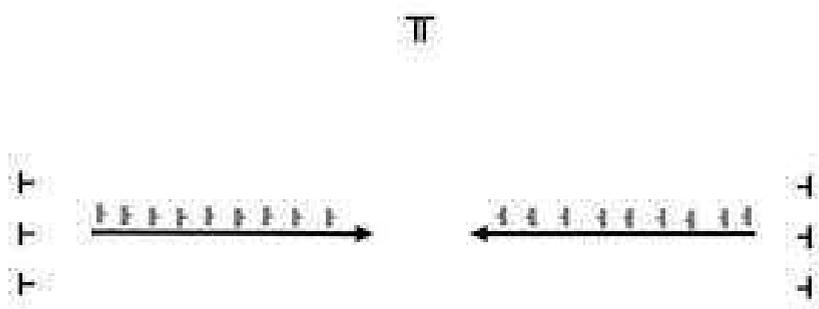
La formación en líneas es una manera de presentar a los dos bandos, desplazarse a partir de ellas o también en serpenteo es un recurso coreográfico para dar fuerza al movimiento. Antes de cada batalla el serpentear aparece de forma reiterativa. Pero depende del lugar y la interacción con el público para que los movimientos coreográficos se desarrollen de manera libre en todo el espacio, entre los asistentes a la festividad e incluso los hagan participar involucrándolos, activando de manera profunda el convivio y actos poéticos en el colectivo.

Desplazamiento individual de embajada

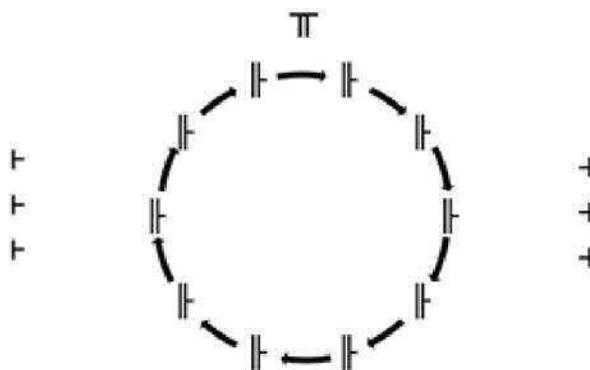


Fuente: elaboración propia con base en el trabajo de campo.

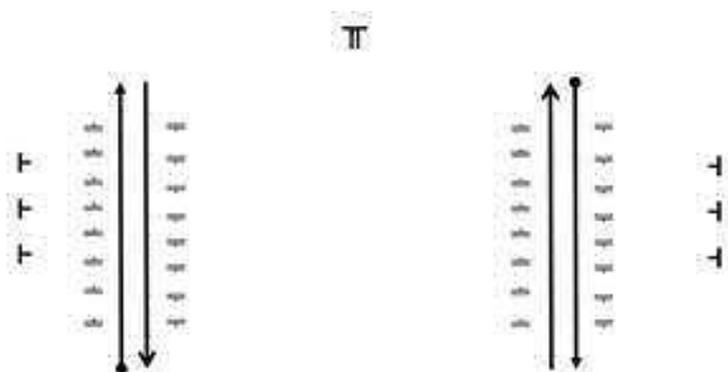
Presentación de Bandos



Preparación para combate

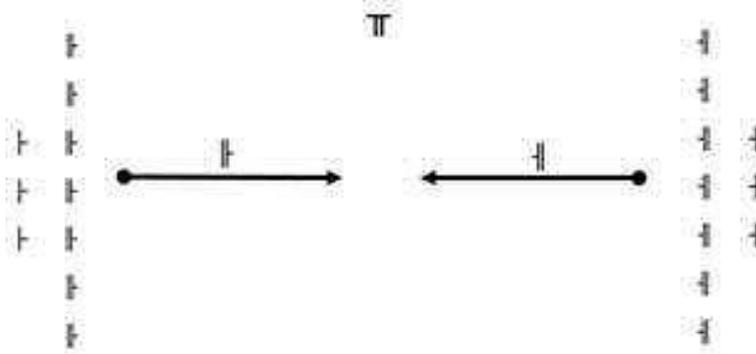


Embajadas

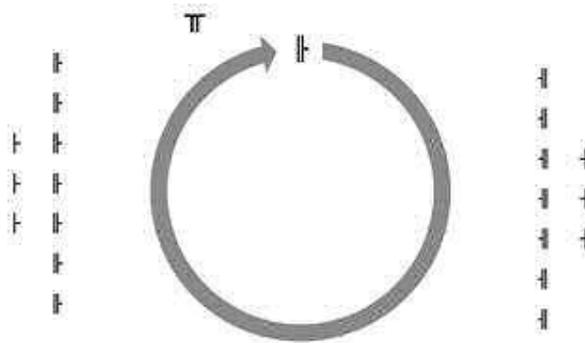


Fuente: elaboración propia con base en el trabajo de campo.

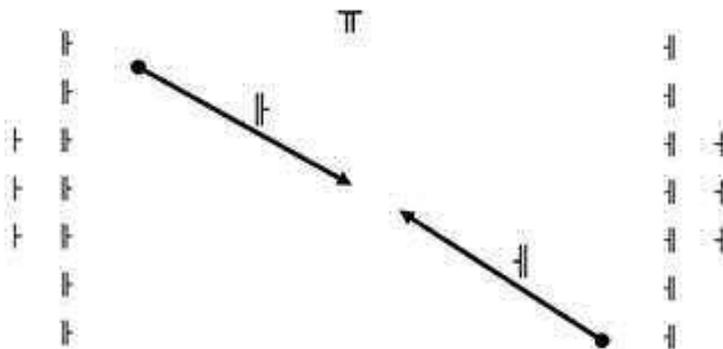
Desafío para combate



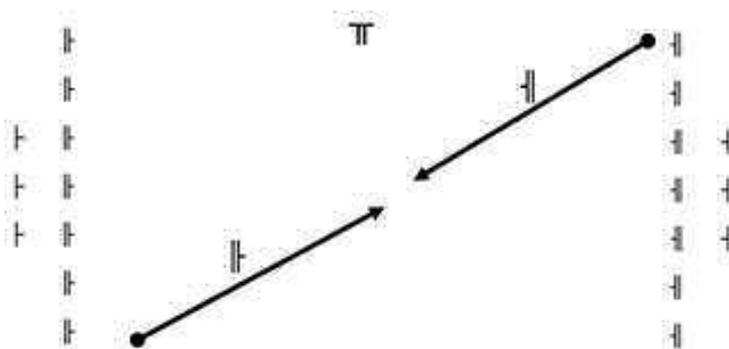
Desafío



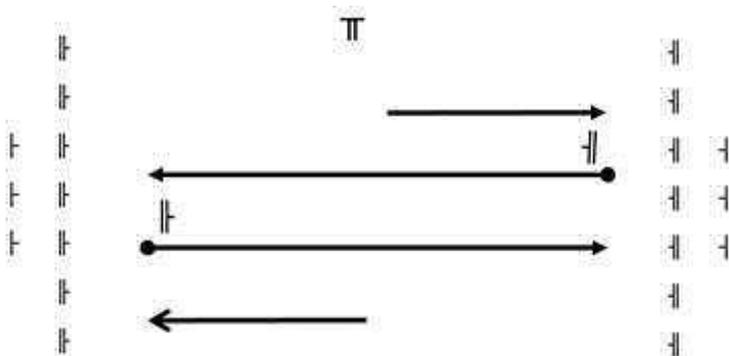
Lucha enfrentamiento



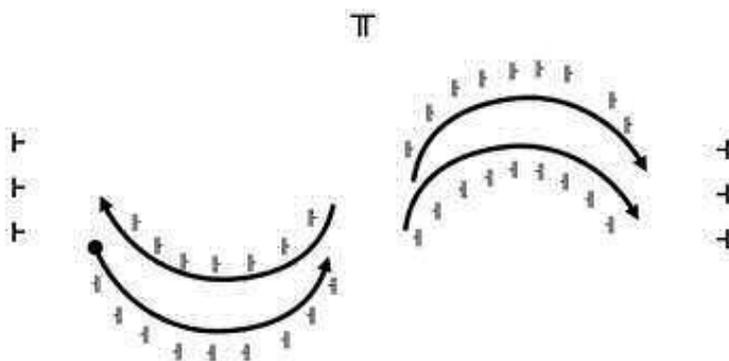
Enfrentamiento



Embajadas



Combates



La serie de movimientos y desplazamientos en cada una de las cuadrillas varía, y se presenta un abanico amplio de cambios y modificaciones que aplica cada ocasión que se presenta. Esto se observó en los diferentes momentos que se tuvo la oportunidad de presenciar las danzas. Sin embargo, en términos generales a partir de la narrativa-acción de la danza se manifiesta lo que Bonfiglioli (2004) denomina *teatro-mimético*, una manera de vincular la narración y la utilización de un mismo texto que orienta el qué y cómo contar la historia, la sucesión de escenas.

Teatro-mimético

<i>Población</i>	<i>Movimientos</i>
Santa María del Monte	Presentación, embajadas, lucha-enfrentamiento, embajadas, robo reliquias, conversión de moros, ahorcamiento, despedida, agradecimiento.
Palmillas, San Felipe del Progreso	Bendición-presentación, embajadas, lucha-enfrentamiento, conversión, despedida, agradecimiento.
Tenango del Valle	Presentación, embajadas, lucha-enfrentamiento, embajadas, robo reliquias, conversión de moros, despedida, agradecimiento.
La Concepción Coatipac	Presentación, embajadas, lucha-enfrentamiento, embajadas, robo reliquias, lucha-enfrentamiento, conversión de moros, traición, muerte de los doce pares, despedida, agradecimiento.
Mexicaltzingo	Presentación, embajadas, lucha-enfrentamiento, embajadas, robo reliquias, lucha-enfrentamiento, conversión de moros, despedida, agradecimiento.

Fuente: elaboración propia con base en el trabajo de campo.

Este cuadro ejemplifica la estructura general de cada danza, así como las similitudes y diferencias entre los episodios de las danzas. La comparación entre sus equivalentes permite identificar la manera en que se teje la territorialidad y la forma que adquiere la danza como manifestación sociocultural. Resulta significativa la variabilidad en sus rasgos y componentes, pero ante todo, su persistencia tanto en sus manifestaciones formales como su función semántico-simbólica.

Cómo se relacionan y confluyen tiempos y espacios diferenciados, pretéritos y presentes en la danza-drama, dan cuenta del equilibrio y el movimiento que promueve

la hibridación, dinamiza los efectos socio-estéticos gestados por la teatralidad. A partir de la formación de dos bandos antagónicos se expone la diferencia de religiones, de allí que la escenificación de la guerra significa y dota de sentido al drama. Aparece la disputa por el territorio, real y simbólico, pasado y presente.

La confrontación entre moros y cristianos es un pretexto que permite la reflexión sobre el carácter étnico y la religiosidad. En un movimiento sinérgico que incorpora una diversidad de elementos que han sido y son reelaborados, que reinterpretan la realidad cada vez que se representa, surgen los discursos relacionados con la tradición. Este fue un eje temático que, desde su inserción durante la colonia en las comunidades indígenas, se fue enriqueciendo, progresó su espectro de difusión conjugándose con otras versiones que guardan similitudes, tal es el caso de pasajes bíblicos, pasajes de la vida de Santiago Apóstol, de la Pasión de Cristo y en otros casos rituales carnavalescos (Bonfiglioli, 1995).

Otra forma de ver y comprender cómo se estructura la danza es a partir de las situaciones por las que atraviesan los personajes, para observar cómo se relacionan, distancian e interaccionan el bando cristiano y el moro. Cuando se presentan al lugar donde va a realizarse la danza llegan en bloque, forman un solo grupo, son los danzantes en general; cuando toman posición en el espacio donde se llevará a cabo la representación, se toma partido, se segmenta el conjunto de danzantes en dos grupos opuestos que se enfrentarán, inmediatamente a esta toma de posición sobreviene una tercera situación: las embajadas y desafíos. Este episodio conduce a que los bandos luchen, interaccionen de manera bélica, que mantengan su oposición. Se repelen, agreden, es decir suceden enfrentamientos, batallas. Como consecuencia acontece el punto climático de la danza, la rendición de un bando, el dominio de uno sobre otro, y por ende, la conversión.

Tiempo-situaciones

Presentación de los grupos, bendición	Toma de posición	Desafío	Batalla	Rendición conversión	Despedida Agradecimiento
---------------------------------------	------------------	---------	---------	----------------------	--------------------------

Fuente: elaboración propia con base en el trabajo de campo.

En el cuadro se observan diferentes momentos que vive la danza, que si vemos tiene que ver con tres momentos de manera sustancial, el inicio o presentación, el desarrollo y la culminación o desenlace. Como todo acto representacional, contiene las tres fases o momentos fundamentales para que el drama se accione. Por eso la rendición lleva a un último movimiento de la danza, la despedida-agradecimiento. Es cuando

la cuadrilla se integra nuevamente como un solo ente y agradece a la deidad, recibe la bendición y se retira del lugar. Es el retorno a la cotidianidad.

A partir del conjunto de situaciones que aparecen y estructuran la danza-drama, la narración-acción se diluye y desaparece. Cuenta sucesos a partir de una cadena de acciones. Pero la danza no se pierde en sí misma, no busca respuestas a partir de su propia realidad, la danza se constituye como una producción y expresión de acontecimientos poéticos corporales en una interacción dinámica y permanente. El movimiento del cuerpo no encierra en sí misma a la danza, su apertura se consolida en la realidad en la cual se circunscribe. A partir de ella dirige sus acciones, busca interpelar a la propia realidad para volver a ella dignificado.

Es entablar un diálogo con la subjetividad y a partir de ello convertir lo representado en vida y a la vida en representación. Un movimiento dialéctico que forma espirales consecutivas y de ella se desprenden formas interpretativas. Por eso la danza tiene que observarse en su propio contexto, en el conjunto de experiencias colectivas que erige en su actuar la comunidad que danza, que comulga con las deidades a partir del cuerpo, el movimiento, el conflicto entre los valores que la impregnan. Es un acontecimiento convivial, pues se fundamenta en el plano de la vida, pero también es poético a partir de la metáfora de la vida en actos representacionales. Es dar un salto ontológico que trasciende la cotidianidad.

La danza-drama interpretada como realidad estético-social requiere de la contemplación de un tercero, de ser observada por sus propios participantes y otros ajenos a ella para de esta manera gestar su autoproducción, constituirse a sí misma, generar conocimientos sobre ella y el entorno, poder actuar en ello, ya sea para mantener, cambiar o transformar.

Un hecho singular es que estas danzas, a pesar del asunto temático-religioso, tienen un alto sentido lúdico. En las cinco cuadrillas, cuando la situación lo permite, se generan bromas con el público que muestra su beneplácito con las ocurrencias generadas por los moros. La risa, la burla, son un ingrediente que diluye en momentos la solemnidad de la danza y adquiere una tonalidad irónica que la distingue. Permite a su vez liberar tensiones, equilibrar la relación entre todos los asistentes. En otros momentos se ausenta la risa y el comportamiento se vuelve solemne, la conversión es parte de ello. Esta dinámica dual se encadena con la ritualidad, pues a partir de ésta se esclarece el ciclo dancístico-festivo que a final de cuentas busca la armonía mediante la disyunción y el conflicto.

Tenango del Valle



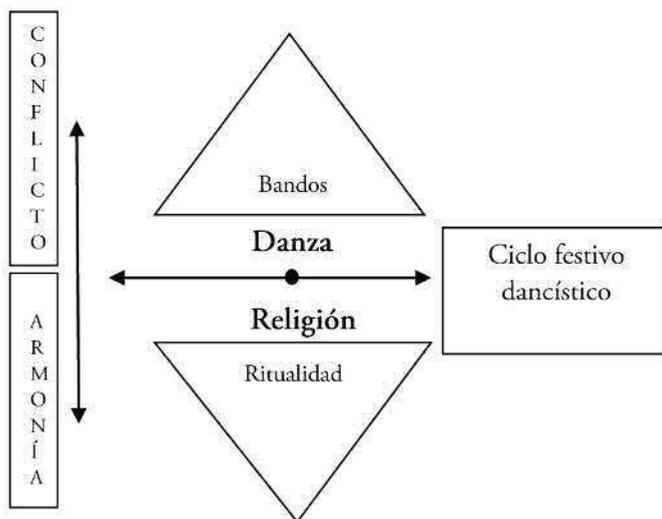
(Alejandro Flores Solís, 2012)

Santa María del Monte



(Alejandro Flores Solís, 2010)

Conflicto que se construye a partir de la cadena de actos, de acciones que tejen los personajes en los diferentes momentos de la danza, durante los enfrentamientos, las embajadas. En cada movimiento, cada diálogo se constituye de retos que tienen que franquear. Cada bando tiene un propósito, tiene metas y aspiraciones que no pueden alcanzar con facilidad. Pero ante todo, el conflicto se observa a través de los intereses que tiene cada grupo o personaje. La constitución de intereses diferentes presenta entonces un conflicto permanente en la danza.



Fuente: elaboración propia con base en Bonfiglioli, 1995.

Conflicto que va más allá de la danza y se traslada al ámbito sociocultural, ordena y orienta las interacciones entre los sujetos que guardan alguna relación con la danza. Es decir, el lugar que se habita, los sistemas de organización, de comunicación, los sentidos y formas socio-estético de las danzas. En consecuencia, se requiere de contextualizar estas manifestaciones socio-estéticas para comprender su relación con la teatralidad en un movimiento holístico que arropa el mundo de la producción de sentidos sociales, los imaginarios, así como las representaciones sociales, y a partir de ellas analizar el universo en el que se circunscriben los procesos de construcción identitaria.

La narración-acción contenida en *Los doce pares de Francia* en cada una de las localidades de estudio, aunque mantiene particularidades, los conectores entre cada una de ellas manifiesta similitudes. El sistema de creencias es compartido a partir de

profesar un catolicismo arraigado que delimita conductas y comportamientos. De ahí que la danza sea aceptada y se comulgue con los planteamientos inmersos en ella, la conversión a la fe cristiana.

Las representaciones sociales se enlazan con los planteamientos vertidos en el texto-guión que utilizan. Cada pasaje y circunstancia planteada, aunque se adapte, mantiene el discurso, mismo que es representado y asimilado como verdadero. De ahí el arraigo a mantener y presentar durante las fiestas a este cuerpo de danzas de conquista donde la solemnidad, la risa, la sátira y el juego se expresan con la misma intensidad, gestando formas representacionales en toda la expresión de la palabra.

La serie de acontecimientos, situaciones por las que atraviesan los personajes, cuentan historias cuyo propósito es la conversión, la defensa de la religión. La aparición de máscaras, el juego de roles, los discursos incrustados en los diversos pasajes, así como las luchas y enfrentamientos cuerpo a cuerpo, justifican y moldean comportamientos que son aceptados y compartidos en correlación con el sistema de creencias. Pero además el tiempo y el espacio se reestructuran una y otra vez en un movimiento dialéctico perenne. Donde la música, los sonidos, la vestimenta en conjugación con los movimientos coreográficos se significan una y otra vez, adquieren sentidos diversificados y contradictorios, pero se complementan en una armonía única en la danza de *Los doce pares de Francia*.

Sin embargo, sobre todo en este juego sincrético, es necesaria la reflexión, misma que quedaría incompleta si no se vieran las relaciones que lo conectan con la teatralidad. Para ello es preciso dilucidar la significación que adquieren las danzas a partir de la teatralidad. Implica en primera instancia, considerar el conjunto de acciones que confluyen en una serie de actos-representacionales desde los cuales se simula, requiere de una búsqueda incesante por comprenderlas a partir de los cambios que se exteriorizan en las prácticas materiales y simbólicas específicas, pero también en la dinámica sociocultural. Para ello es necesario *desdelimitar* y *desdefinir*, como dice Dubatti (2007a, 2011b), a las danzas a partir de la desestructuración y análisis de sus componentes, colocando como eje de análisis a la propia teatralidad.

En las cinco comunidades donde se identificó la existencia de la danza de *Los doce pares de Francia*, se observó una transversalidad en lo que se refiere a la propia expresión. Todas tienen como soporte un mismo texto literario, aunque cada una dimensiona de manera distinta la narrativa y la adapta a sus necesidades y circunstancias contextuales.

Cada versión narrativa muestra los pasajes que considera importantes para hablar de la conversión, de la construcción de la fe. La partitura general conservada en todas las danzas motivo de análisis, son las entradas, las embajadas, los combates y por supuesto la conversión. Aunque solamente en una de las danzas se muestra la muerte de Fierabrás, en todas se hace alusión. Muerte que simboliza la caída de la religión pagana y el triunfo de la verdadera fe. El drama se muestra a partir de la escenificación, donde se combina lo expresivo corporal con lo expresivo corporal-verbal. Así, cada diálogo, cada movimiento cuenta parte de la historia. Se deja al descubierto a la teatralidad como eje rector.

La teatralidad en la danza se hace visible como una visión que abraza e integra una diversidad de componentes, entre todos resalta el convivio, una comunicación franca y abierta entre los sujetos que participan de manera directa o indirecta. Se centra la atención en la proximidad y relación de unos sujetos con otros en convivencia existencial. Es una manera de descubrir el conjunto de redes e interacciones que sostienen los actores sociales y cómo se multiplican en forma intensiva las relaciones *conviviales* (Dubatti, 2011b). Es decir, el sujeto no está ajeno a su entorno sociocultural, antes bien, establece diversos mecanismos para ampliar las redes de convivencia con la participación en las fiestas de su lugar de origen o en los lugares donde es invitado a bailar.

Danzar implica exponerse a la vista de los otros, sean cercanos o ajenos, abre las posibilidades de una estructura convivencial en donde se van entretejiendo experiencias personales y/o colectivas. Se adquieren y se comparten conocimientos, se multiplican las representaciones sociales, quienes a partir de las formas dancísticas-teatralizadas dotan de sentido y significación a la realidad circundante, a la danza-teatralidad en sí y las relaciones socioculturales entabladas por los propios sujetos.

Las danzas crean y recrean relaciones. En cada acto de creación se recurre tanto a objetos creados como a las interacciones. Por ello, los sistemas de organización que se concretan en las mayordomías propician que la comunicación se distribuya en diversos sentidos y órdenes, se ramifique y extienda y logre romper el cerco de lo local para pasar a lo regional. Es hacerse presente a partir de cuerpos comunicantes en movimiento, de los sistemas relacionales, del compartir las experiencias y el conocimiento. En otras palabras, este complejo dancístico es un filtro para generar experiencias de convivencia entre los propios habitantes de una localidad o entre varias.

Así, el horizonte que se divisa desde la danza de *Los doce pares de Francia* se sustenta en un orden de experiencias compartidas a manera de crisol donde lo

objetivo, lo subjetivo y lo intersubjetivo caminan al unísono dando la posibilidad de revelar modelos interpretativos; pero es indispensable desdibujar al actor social que presenta y representa al mismo tiempo en un ejercicio de desdoblamiento donde la ficción se hace verdad y la verdad ficción, donde el dominio de la cotidiano expande sus venas para relacionar a la danza-teatralidad como vida sociocultural y viceversa.

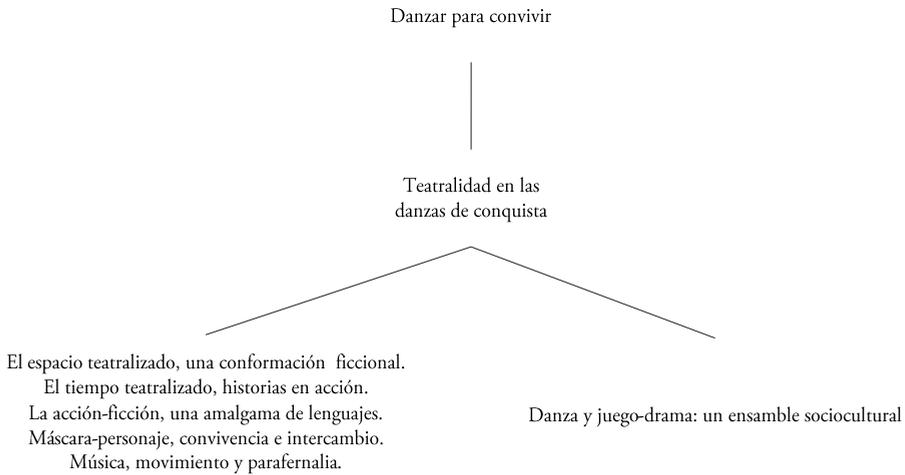
La manera como se relaciona la realidad con la danza-teatralidad tiene que ver con la estructuración de la diversidad de lenguajes manifiestos en estos actos representacionales, formas de pensamiento, simbolizaciones, ritualidades, que obligan a repensar las funciones que puede cumplir. Por eso la teatralidad materializada en estas danzas se adhiere a cuestionamientos en tanto las representaciones sociales que se desprenden de ellas, los procesos de construcción de la identidad, el complejo simbólico que contiene referencias múltiples, diversas, heterogéneas donde la construcción de un yo se condensa a partir de la relación con el otro.

En resumen, hablar de la teatralidad de las danzas supone reflexionar sobre el nacimiento de conocimientos portadores de expresividad, lo que favorece identificar realidades y ubicar los lugares donde se sigue danzando. Es hacer confluir los sistemas de organización y dotarlos de una diversidad de sentidos cuya intención se explicita en las fiestas y las danzas. Es encontrarse de frente con una diversidad de elementos que tienen como punto de encuentro un cuerpo comunicante, socializador, integrador, como es la danza-teatralidad.

En este conjunto de movimientos ambulatorios se desplaza la danza teatralizada, misma que provoca que se anexasen diversos rasgos socioculturales que forman redes simbólicas que a su vez diversifican los sentidos y las significaciones que adquieren estas expresiones tanto al interior como al exterior de la comunidad donde se realiza. En el contacto permanente de sujetos con otros sujetos, de danzas con otras danzas, de fiestas con otras fiestas, se desarrollan puntos de convergencia, enlaces expresivo-comunicativos, pero ante todo da pauta al surgimiento de representaciones sociales y la constitución de procesos identitarios identificados en los componentes de las danzas de conquista, como es la narración-acción que refiere la cristianización, de la difusión de la religión y la religiosidad, en diálogo interno-externo con el conjunto de valores que intenta imponer, que se introyectan y reconfiguran por las comunidades danzantes, lo que conduce a la apropiación de enseñanzas y aprendizajes, de acciones multidimensionales vertidos en realidades complejas y contradictorias.

Acciones que se convierten en acontecimientos estético-sociales que diversifican las situaciones y acontecimientos de la comunidad danzante. La narratividad dancística teatralizada da pauta al diálogo intercultural. Los componentes dancísticos orillan al diálogo, la reflexión, sobre las múltiples realidades en las que la teatralidad se hace presente. Por lo tanto, es preciso dar un marco explicativo de la teatralidad a partir de sus elementos estructurales, así como de las formas que adquiere en las comunidades en estudio, cuestión que se abordará en el próximo capítulo.

DANZAR PARA CONVIVIR



TEATRALIDAD EN LAS DANZAS DE CONQUISTA

El Estado de México tiene una riqueza sociocultural amplia, visible en los ciclos festivos a lo largo del territorio mexiquense. La parte poniente del Estado es la que mayor presencia indígena tiene y por ende un mayor arraigo en actos festivos. Durante todo el año se pueden observar fiestas religiosas católicas en las poblaciones indígenas y mestizas y en cada una de ellas se aprecian danzas que corresponden a diversos complejos.

El caso que convoca este escrito de manera particular es la danza de *Los doce pares de Francia*, por su caracterización entra en el conjunto denominado danzas-drama, en donde el movimiento corporal y sus desplazamientos por el espacio no son suficientes para reconocerlas como tal, demanda su integración al mundo a través del

conjunto de interpretaciones escénico-representacionales que los propios integrantes de las danzas recuperan en su hacer cotidiano. Estas danzas sirven de puente con la cotidianidad, cuya intención es mantener formas comunicativas y expresivas hacia el interior y el exterior (Brisset, 2009b).

Esta conexión entre la danza y la realidad sociocultural en la que se desarrolla, se pudo observar en las cinco cuadrillas de danzantes estudiadas. Se interacciona, pero además se gestionan procesos culturales (Béjar, 1998). El prestigio, el estatus, se observan con relativa facilidad, pues el participar en estas danzas independientemente del motivo, genera orgullo, además de posiciones diferenciadas entre los miembros de la comunidad que danza (Mendoza, 2000).

La cosmovisión del grupo aflora a partir de estas danzas, condensan en su seno un sinfín de sentidos y significaciones que son mediados por las representaciones sociales, mismas que los participantes, espectadores y la comunidad producen y reproducen de manera continua. Estos actos representacionales forman parte de ese mundo cosmológico, en ellas se plasma la visión que se tiene sobre el origen de las cosas, la realidad; descubre formas de pensamiento y conocimiento sobre sus integrantes, la comunidad vista como una totalidad integradora (Muñoz, 2000).

En cada una de las comunidades estudiadas se observó que el movimiento corporal de los danzantes es expresivo y comunicativo; que forma un cuerpo simbólico que contiene un conjunto de lenguajes que van más allá de lo dancístico-religioso; que permiten conectarse al mundo en un ejercicio dialéctico, convivial, interpretando la cotidianidad a través de las interacciones y las representaciones sociales, mismas que dan cuenta de las realidades socioculturales en las que se circunscriben los sujetos que mantienen un vínculo directo o indirecto con la danza. Por lo tanto, hablar de la teatralidad de las danzas, de lo escénico que se vislumbra en ellas, a más de encontrar la especificidad de lo teatral, es abrirse a un mundo de interpretaciones de visiones sobre la realidad (Kaeppler, 2000).

La teatralidad convoca a reflexiones para comprender a la sociedad, a la cultura en la que se desarrollan los sujetos. Activa, motiva y genera conocimiento, es acción que no está desligada de la cotidianidad de los sujetos. De ahí que lo representacional se coloque en primer lugar como eje de análisis interpretativo y deje al descubierto, a la vista de todas las relaciones espacial-temporales, lo comunicativo y expresivo que circunda todo acto escénico en conexión con la artificialidad que da sustento a los actos que tienen un carácter representacional (Villegas, 2005).

La teatralidad requiere que se la comprenda como drama, como acción. Esto significa que para tener una comprensión más amplia sobre ella tienen que identificarse las relaciones con lo ritual, lo simbólico, como algo que se mantiene vivo, en gestación permanente (Schechner, 1994). Implica hablar de procesos interdisciplinarios, comunicativos, expresivos, que dan cuerpo y forma a la teatralidad y abren una diversidad de posibilidades desde las cuales es posible redescubrir la realidad sociocultural en las que se circunscribe la danza, de tal manera que la trasmisión de información respecto a lo circundante configura imaginarios, simbolismos que se ven reflejados en acciones lúdico-significativas (Fischer-Lichte, 2005).

Esto es, la teatralidad adquiere la categoría de un constructo sociocultural encargado de interpretar la multiplicidad de realidades en las que se hace presente, ya que permite decodificar un conjunto de maneras de percibir al mundo, así como orientar las formas de autorrepresentarse en el escenario social. Representación que se vale de artificios para ser real, juego ambivalente que profundiza en el alma humana. Pero esta representación implica una toma de conciencia capaz de activar la praxis sociocultural de los sujetos involucrados, así como de la propia comunidad. En el movimiento generado por la propia teatralidad, se *desdelimita* (Dubatti, 2011b) a sí misma y por consecuencia a la danza también, para conjugarse con lo sociocultural en un ejercicio donde se separan para buscar la relación y en consecuencia la integración.

Por eso el juego doble de comunicar y expresar desde la composición diversificada de lenguajes que dialogan sobre la realidad dancística teatralizada, como de las prácticas escénicas y el conjunto de actos representacionales escénicos. Así, este conjunto de prácticas socioestéticas que se orientan desde el simbolismo, son en última instancia determinados por el contexto, la realidad donde nace, crece y se desarrolla, ya que de ella se nutre y a través de ella se vivifica.

Por lo tanto, el ejercicio obligado que sigue a continuación radica en la reflexión, el diálogo con los elementos estructurales de la teatralidad y su operatividad en las danzas de conquista, comprendidas como actos representacionales estructurados a través de la integración del conjunto de dramas-acciones que permiten la transmisión de discursos, actos, representaciones sociales. En consecuencia, estos constructos socioculturales emanados en la colectividad y vinculados a la ritualidad, se convierten en ejes culturales en los que la propia manifestación, así como los sistemas de organización, permiten identificar los procesos de construcción de las comunidades danzantes, de factores como la identidad, el sentido étnico, los usos y costumbres.

Este proceso considerado como creativo, implica dialogar sobre los sentidos de pertenencia y diferenciación inherentes a las danzas-drama, así como con las representaciones sociales, también sobre las reglas y normas establecidas vigentes, pero además, su presencia en varias localidades refleja la constitución de una memoria histórica y colectiva en expansión que vincula lo simbólico con lo material. Por ello se puede hablar de los lugares, del espacio constituido en el conjunto de interacciones que se accionan en la vida cotidiana.

Pero antes de continuar es necesario precisar que el presente trabajo se centra en la teatralidad, no en el teatro, por ello no implica la mística, ni la intención, ni mucho menos las significaciones que se desprenden del mismo, luego entonces, no se considera a la teatralidad como sinónimo de teatro. Sí guarda una relación íntima con él, pero se sale de los cánones rigurosos y específicos del mismo. Se abre a lo escénico, lo representacional. Se refiere de manera central a lo escénico, por lo tanto contiene un corpus efímero, pues su existencia se limita al momento en que se realiza, pero además en su correlación con otros aspectos que los modifican, amplifican su universo. Es una escritura escénica, procesada a través de las danzas, mismas que hacen que la teatralidad se convierta en una práctica que involucra una serie de actos, de prácticas que tiene una vinculación directa con la esfera sociocultural.

En cada una de las cinco comunidades seleccionadas, las danzas de conquista tienen la característica de gestarse como actos representacionales en los que se pueden identificar los elementos estructurales, como son el tiempo-espacio, la acción-ficción, la máscara-personaje, parafernalia, así como el juego drama. Tienen una constitución similar, pero mantienen diferencias que las distinguen, que las forman como únicas frente a los otros. En esta dinámica se genera el encuentro con los procesos de construcción de las identidades.

Identidades constituidas a partir de un referente histórico compartido, que es la conquista, con distanciamientos y confluencias durante diferentes momentos socio-históricos, pero ante todo, discursos encadenados a la construcción de la identidad regional, ligado todo ello a la religiosidad, cuya intención es confirmar la diversidad de manifestaciones sujetas a los sistemas de creencias vertidos en la religión católica (Carmagnani, 2004).

Sincretismos, hibridaciones, aculturaciones, son parte de un movimiento que nace en las propias danzas-teatralidades; imaginarios y representaciones sociales se expanden a partir de estas expresiones, pero además, convergen formas de pensamiento, donde

lo popular, el capital cultural, el patrimonio, la reivindicación étnica, entre otros, forman un discurso complejo, ambivalente y contradictorio. Percepciones oficiales, locales, globalizadas, se manifiestan a partir de las danzas para formar y dar pauta al diálogo y la reflexión. De tal manera que un ejercicio obligado a partir de este momento sea analizar cómo se estructura cada uno de los elementos estructurales en las danzas estudiadas en conjunto, para poder dar cuenta de los mecanismos, signos, códigos que los identifican y al mismo tiempo diferencian, cuestión que se trabajará en los siguientes apartados.

El espacio teatralizado, una configuración ficcional

La manifestación de la teatralidad se hace evidente a partir de la configuración de actos ficcionales que se exhiben ante otros en un tiempo y espacio constituidos para esa finalidad. El espacio, en lo particular, se hace notorio a partir de los desplazamientos, de los lenguajes corporales y verbales que se manifiestan perceptiblemente en la escena. Permite identificar en dónde se llevan a cabo las situaciones y acontecimientos que viven los personajes.

En las cinco comunidades donde se trabajó con la danza de *Los doce pares de Francia*, los danzantes conquistan diversos espacios, reales y simbólicos, toda vez que desde el momento que se trasladan y llegan a su destino, ocupan sitios diferentes, tal como son los interiores de los templos, los atrios, o bien lugares cercanos a donde se llevan a cabo actos de veneración, puntos de reunión y motivo de convivencia de la comunidad.

Así, los templos adquieren otras dimensiones, se configuran como territorialidades donde la esencia ritual se convierte en el eje que orquesta todo. Sin embargo, se observa la mecánica del espacio escénico-dramático que articula los comportamientos y direcciona las conductas. Cuando se danza en el atrio, en la plazoleta, en la calle, adquieren esos lugares dimensiones diferentes, no sólo por la ocupación en sí, sino por el conjunto de interacciones que desencadenan cadenas de actos y sucesos.

El ritual se socializa, se expande y rompe las fronteras, se dirimen conflictos existentes, se canalizan y exteriorizan a partir del drama, de las secuencias escénicas. El modelo actancial alcanza la cúspide. Por eso, los lugares al exterior de los templos se convierten en campos de batalla, los reinos y castillos de uno u otro bando, el puente de Mantible, o bien son provincias/territorios en disputa.

La configuración ficcional que se externa en la danza se comprende a partir de los lenguajes corporales y verbales que los danzantes realizan. El trasladarse de un lugar a otro estructura espacios múltiples, se transforman de una cotidianidad a un ámbito ficcional. Se ordenan a través de redes comunicacionales que se extienden, se dirigen a los diferentes niveles estructurales de la comunidad. Si bien puede observarse a partir de los danzantes, se comprende en toda su dimensión cuando se entrelazan con el público, con cada sujeto inmerso en un convivio perenne.

De acuerdo con las condiciones y características de cada lugar, los danzantes se acoplan. Con cada gesto que realizan construyen actos representacionales que confluyen en la conformación de los espacios escénico-dramáticos. Uno puede trasladarse a distintos lugares, donde acontecen situaciones que los danzantes-actores moldean a sus gustos y necesidades. Aparecen espacios representacionales a la vista de todos, campos de batalla donde las multitudes luchan por imponerse, por vivir, guiados por la fe cristiana, tal y como refieren los propios participantes.

En el espacio escénico-dramático evolucionan los personajes, quienes son los encargados de construir las redes de acciones. Cada pasaje, cada escena, aparece a la vista de los otros como reales, aunque en términos estrictos no lo sea. Por eso las deliberaciones entre los personajes de cada bando, cristianos o paganos, las batallas realizadas entre Oliveros y Fierabrás, la liberación de la Torre de los caballeros por parte de Floripes, o en otro momento cuando ella entrega las reliquias al rey cristiano, son actos representacionales.

Cada desplazamiento se lleva a cabo en un lugar diferente. Los danzantes a través del movimiento, de las narraciones, nos trasladan a mundos imaginarios que remiten a situaciones complejas. Los personajes son entonces los encargados de llevar a cabo el conjunto de acciones que van dando cuenta de la historia, que no es propia pero que nos hemos apropiado. Entonces el espacio se simboliza y recrea acciones.

En las cuadrillas de danzantes estudiadas, todas presentan diversos pasajes de la historia, pero coinciden en presentar la batalla entre Oliveros y Fierabrás, porque queda claro que la conversión inicia con la derrota del segundo personaje, quien es la representación viva del mundo pagano. Esta batalla se realiza frente al castillo del emperador cristiano. El espacio al que se hace alusión es el campo raso, esto justifica el tipo de desplazamientos realizados entre los personajes que de manera regular son el zig-zag.

Esta batalla escenificada por todas las cuadrillas, adquiere una significación importante, pues la derrota de Fierabrás es tomada como la derrota del mal, de aquello

que está lejos de ser bueno. Esto se refleja en la opinión de algunos de los participantes cuando comentan que el bien derrota al mal. Por eso la batalla mostrada se realiza en el centro del lugar donde se lleva a cabo la danza-drama, los desplazamientos que realizan ambos personajes son para dar mayor realce a la batalla. Las intenciones de Fierabrás por vencer no se llevan en el centro, puede ser un lateral o una orilla, el centro se reserva para la derrota del turco y el triunfo del cristiano.

Ahora bien, el conjunto de espacios escénico-dramáticos favorecen la estructuración de espacios ficcionales, cargados de un simbolismo profundo, que descubre la progresión del carácter de los personajes y la acción. Conforme transcurre la historia los personajes evolucionan. Por lo tanto su forma de accionar ante los acontecimientos se modifica. El espacio se configura a partir de la mirada del otro, de lo que es perceptible sobre él o los lugares a los que se aluden.

Así, la constitución del espacio escénico-dramático implica no sólo ocupar un lugar, antes bien implica dejar al descubierto el conjunto de relaciones que se establecen entre los sujetos al realizar la danza y quienes los observan, entre los personajes y las situaciones que van sorteando. De esta manera se tejen redes para constituir el espacio teatralizado. Espacio que requiere recrearse una y otra vez a partir de las interacciones que establecen los sujetos.

La respuesta que se da en cada embajada, el resultado de cada escaramuza, el robo de las reliquias, la muerte del Almirante Balán, la traición de la que son objeto *Los doce pares de Francia*, entre otros acontecimientos, se realizan en diversos espacios escénico-dramáticos donde el carácter de cada uno de los personajes se configura y determina a partir de las relaciones que se establecen entre ellos.

Este espacio teatralizado en esta danza en particular recae, sin lugar a dudas, en la figura de Carlomagno. Este personaje simboliza el triunfo del cristianismo, el triunfo de la fe, por lo tanto se puede considerar como eje a partir del cual se teje el tema central de la historia y determina la acción del resto de los personajes, quienes están en comunión con el sistema global de drama.

Sistema que vincula las relaciones entre los personajes y las acciones que se desprenden de este vínculo, cuya representación se manifiesta en lugares ficcionales donde se desarrolla la acción. Es decir, el espacio teatralizado se vuelve tangible cuando los personajes se relacionan y desplazan hacia distintos puntos, pero estos movimientos están cargados de intenciones, matices y formas que dan cuenta de la función de la danza como sistema complejo.

Si la acción central es la imposición del cristianismo, la función primaria en correlación con el espacio es volver a conquistar territorios con la finalidad de consolidar un sistema de creencias construido a partir de sincretismos religiosos y culturales. Cada acto tiene la intención de generar la reflexión sobre la fe cristiana, sobre el catolicismo. Es revelar el sentido profundo de la comunidad creyente, que danza con la finalidad de volver a encontrarse a sí misma en la vorágine de modernidad.

Es involucrarse en el torbellino religioso cargado de rituales que acercan a la comunidad con las deidades a las que se le brinda tributo. Carne, sangre, dolor y pena se juntan para buscar redimir los pecados, mitigar las penas y encontrar alivio al dolor de una comunidad que se sacrifica y sufre, que castiga y perdona, que da muerte y vida.

Es un acto de comunión con la religión, es una forma de entablar comunicación con las deidades para agradecerles, pedirles, o simplemente estar en contacto con ellas. Esto implica una apropiación en donde los miembros de la comunidad, a través de las danzas reafirman el sentir, con matices particulares que los diferencia con otros.

Al danzar y constituir espacios escénico-dramáticos, permite descubrir formas e imágenes de la estructura dramática de la historia; y no sólo de alguna de sus partes, antes bien contribuye a tener presente la acción central y con ello una nueva apreciación de las relaciones entre personajes, así como la construcción de espacios alternos que ellos mismos construyen. De esta manera sucede un intercambio profundo de ideas, cosmovisiones e imaginarios.

Durante el trabajo de campo se pudo observar que el público receptor no está obligado a tener completa la lectura de la estructura dramática, pues no permanece todo el tiempo durante la danza, le basta con comprender que es la lucha entre moros que encarnan lo negativo y los cristianos que encarnan lo positivo. Los segundos pelean por salvar al mundo de la maldad, mientras que los moros fundan su actuar en la maldad.

Por ello el público no tiene la necesidad de ubicar la historia en un espacio preciso, le basta con tener la noción que es algo que sucedió en lugares lejanos pero que tienen cercanía como experiencia vivida por creyentes y defensores de la fe, pues como refiere un informante de la cuadrilla de Mexicaltzingo: “gracias a los cristianos tenemos nuestra religión” (Trabajo de campo 2010-2014). Es la defensa de un espacio religioso que intenta poner un orden, pero ante todo generar un conocimiento profundo del creyente católico.

Así, el espacio teatralizado es el lugar ficcional que rompe la estructura del espacio cotidiano al momento de compartir entre los participantes y el público realidades alternas a partir de espacios simbolizados que moldean los propios actores sociales y los personajes. Hacen aparecer como real aquello que no lo es, cuando aparecen castillos, bosques, puentes, torres y cuando acontecen las embajadas, los viajes, las batallas y convencimientos, todo ello se realiza en lugares, en espacios teatralizados.

Se observó que en todas las cuadrillas el complejo de valores religiosos vertidos en la representación forma parte de la configuración del espacio, mismo que se proyecta a partir del esquema actancial que se encuentra organizado con respecto a la dualidad entre el sujeto que busca y objeto buscado, entre el cristianismo y paganismo, entre la fe católica y la religión musulmana. De allí que esté presente el enfrentamiento entre realidades antagónicas, que a final de cuentas se convierte en una eterna lucha por obtener el poder.

En estas cinco comunidades danzantes el modelo actancial se hace tangible cuando los sujetos están en la búsqueda de la verdad, cuando se genera el triunfo de uno sobre otro, y cuando se presenta la conversión. Así, las formas de pensamiento vertidas en un sistema religioso de creencias se articulan de forma precisa en el espacio teatralizado. Por eso la cadena de sucesos, de acontecimientos, adquieren valores significativos, incluso pueden ser contradictorios y moverse de un rumbo a otro, como es la conversión de Fierabrás y Floripes o en caso contrario, la traición de Ganalón. Pero de manera invariable en la danza, se presenta el triunfo del cristianismo como una verdad absoluta.

Esto en el ánimo de los participantes de la comunidad, se convierte en momentos de felicidad, de empatía con la deidad a la que se ofrece la danza, se refuerza el sistema de creencias. Por ello el espacio dramático-escénico requiere y exige de la acción, de articularse con el universo de representaciones sociales que acontecen en espacios físicos reales y teatralizados.

Las ceremonias y rituales manifiestos en el espacio teatralizado representan una forma de dar cuerpo a ese espacio en el que se pueden leer o en su caso interpretar el conjunto de acciones estético-socioculturales, como es la presentación de los danzantes ante la deidad, la despedida-agradecimiento, los rezos o vivas que lanzan a coro en algún momento de la danza a la imagen venerada.

Con las cuadrillas con las que se trabajó, motivo de análisis del presente trabajo, se observó que el conjunto de acciones se dirigen a la veneración de cristos y vírgenes,

tal es el caso del Señor Jesús para tres de la cuadrillas, una más para Santa María Magdalena y la última para la Virgen de Guadalupe. Aunque cabe aclarar que cuando son invitados a otros lugares las imágenes veneradas pueden ser otras, como es el caso de San Juan del Río.

De esta manera, el espacio teatralizado revela situaciones, demarca movimientos, distancias, permite que fluyan emociones que decaen en estados de ánimo, se multiplica a través de su plasticidad lúdica, funda realidades paralelas vivificadas en contextos específicos que son simbolizados y tienen conexión directa con formas rituales. Pero hay que tener en consideración que no se mantiene estático, se mueve de manera constante, siempre en reciprocidad con las relaciones actanciales que se modifican y modifican las interacciones entre los sujetos, incluso en la propia cotidianidad.

Los participantes crean y recrean realidades que ellos mismos significan y simbolizan, cada lugar que visitan al momento de danzar configura espacios teatralizados, cada vez que danzan en una fiesta se amplía el espectro simbólico que aprecian como real. Es un juego que expone sus límites a partir de lo que es representado, que toma una posición en un lugar, pero que al mismo tiempo representa otros espacios teatralizados.

El espacio teatralizado vuelve a erigirse cada vez que danzan, cada vez que ensayan, cada vez que la danza emerge; pero tienen relación intrínseca con otros espacios que a su vez se conectan con lo sociocultural, buscando siempre la integración, de tal manera que ocupar un lugar a partir de la danza es vincularse con una multiplicidad de mundos y de discursos que alternan entre distintas realidades dramáticas, escénicas, sociales, pero todo confluye, como dice Duvignaud, en la *construcción de acciones ritualizadas*.

Si el espacio teatralizado puede observarse como latente o en su caso manifiesto, los movimientos, los discursos, la manera en que se presentan, se encuentran delimitados por el contexto; así que donde aparecen danzas se descubren actos representacionales. En el caso de *Los doce pares de Francia*, desde el momento que llegan al punto de reunión y se colocan el atuendo, el espacio adquiere la dimensión representacional. El traslado de un lugar a otro, el acompañamiento de la imagen de la casa de un mayordomo a otro sitio, todo el recorrido refiere una dimensión teatralizada. En cada espacio que se danza, éste se convierte en un lugar sagrado, ritual, que requiere de respeto y credibilidad por parte de los participantes.

Encargados o mayordomos de la danza, ejecutantes, familiares, amigos, vecinos, autoridades eclesiásticas, visitantes, todos y cada uno de ellos, dan certidumbre a los espacios teatralizados que se constituyen en cada desplazamiento. El espacio como

el conjunto de lugares donde lo escénico-dramático aparece, forma un complejo simbólico que moldea lo representado y da cuerpo y forma a un territorio sagrado, permeado por un complejo sistema de creencias vinculado a la religión católica. Este espacio teatralizado coexiste con otros espacios socioculturales, como el interior, el religioso, el ritual, el familiar, que derivan en un complejo mayormente rico en formas y maneras de expresión.

En las comunidades de estudio el espacio interior se manifestó a partir de los motivos que tienen los integrantes de las danzas para participar, así como los roles que desempeñan cada uno de los participantes en donde se hace preciso observar la red comunicacional que se teje, así como las relaciones entre los sujetos y las estructuras dancísticas, las religiosas y las festivas.

En las comunidades, los integrantes de las danzas, en su mayoría, participan por manda, pero también como agradecimiento, en otros casos para “mantener la tradición”. Coincide que los encargados de las danzas han heredado la responsabilidad de mantenerla, de enseñar los pasos, coordinar ensayos, así como tener vigente la memoria histórica relacionada con la danza. En cuanto a los danzantes, hay quienes señalan tener más de 30, 40 o bien 50 años como integrante de la cuadrilla, por esta condición descansan en ellos los personajes de mayor peso; tienen la responsabilidad de heredar ese papel a algún familiar o integrante de la danza. Entre los danzantes jóvenes ocurre que su intención sea por una manda o agradecimiento, o simplemente interés de participar en una actividad que es parte de la “tradición” del lugar.

Los músicos, como parte sustancial de la danza, refieren que también han heredado de un familiar el aprendizaje de la música o en caso contrario esta enseñanza se empieza a perder, como sucede en Santa María del Monte, donde la melodía de la flauta ya no está presente y se utiliza solamente la percusión. Cada rol o papel que desempeñan los integrantes de la cuadrillas de danzantes es fundamental, pues en conjunto mantienen viva a la danza y entran en comunicación directa con el contexto al que pertenecen.

El otro espacio que mantiene una relación estrecha con esta teatralidad es el religioso, donde el vínculo directo es el complejo sistema de creencias. Es una manera de acercarse a las deidades, entran en comunicación directa sin intermediarios. Es el sostén más fuerte de la danza, pues a partir de este espacio se fundamenta la historia que se narra, se crea un universo de valores.

Como se mencionó en su momento, en el espacio ritual se concentra el conjunto de ceremonias y ritos, éste se observó en las comunidades a partir de su estructuración en tres tiempos. El primero se refiere a la presentación, el saludo, la bendición de la danza. En todas las cuadrillas ocurre la necesidad de pedir la bendición y la autorización de la deidad para empezar la danza, como acto que se conecta con los intereses personales de cada uno de los integrantes y su relación con la danza; el segundo tiempo refiere al desarrollo de la danza como tal, es el ofrecimiento mayor, es el momento de estar en comunicación directa con las deidades, con la religión; el tercer momento es la despedida y se lleva a cabo al interior del templo. Puede existir un cuarto momento que es compartir los alimentos, incluye la socialización entre los integrantes, familiares, vecinos y conocidos que acompañan a la danza. Es una manera de refrendar la relación con la comunidad.

El espacio familiar se dimensiona hasta el interior del hogar, se observa a partir de la participación de los integrantes de la familia. El simple hecho de acompañar, de estar presente durante toda la danza. Es frecuente que los familiares que asisten se coloquen cerca del banderín que identifica a la danza. El momento de compartir alimentos se desarrolla de manera comunal, todos los integrantes y sus familiares comen juntos. Son también los encargados de resguardar las pertenencias de los danzantes. Es una forma de compartir la responsabilidad que implica danzar e involucrar a la comunidad.

El otro espacio es el social y tiene que ver con los sistemas de organización. En este espacio se concreta también el conjunto de relaciones, interacciones que entablan los sujetos para mantener vivos estos actos representacionales y contengan los elementos necesarios para su existencia. A partir de la estructuración de este espacio se concretan las representaciones sociales, es decir los sentidos y significados socioculturales y religiosos que comporta este conjunto de danzas para la propia población.

Es un paréntesis que se abre y rompe con la cotidianidad. Es una manera de renovar los sentidos comunitarios. En cada una de las poblaciones estudiadas se manifiesta espacio teatralizado a partir de las interacciones, de las formas de comunicación que entablan los sujetos en torno a la fiesta, la danza, la tradición, pero ante todo entre ellos mismos. Se refuerzan los lazos de solidaridad y el carácter comunitario-tradicional en cada una de estas formas.

Mantener la costumbre, las tradiciones, la fe católica, hacer vivir la danza, implica renovar en su existencia a la comunidad, establece la vida sociocultural a través de los lazos, las redes sociales gestadas entre los actores sociales, participantes directos o

indirectos de las danzas. La relación entre cada uno de estos espacios con el teatralizado hace posible la coexistencia de realidades sociales, estéticas, religiosas, culturales. Es dejar que el diálogo representacional conduzca y oriente las interacciones, los sistemas comunicativos y expresivos.

Todo esto constituye una dinámica dialéctica que da sustento al espacio teatralizado que se vivifica, se relacionan los espacios teatralizados y los socioculturales para que adquieran una dimensión distintiva los lugares. De allí que se pueda hablar de territorialidad cultural-representacional, cuyos límites son expansibles, imprevisibles, porque recrean un espacio lúdico, una realidad alterna, recreada.

Entonces el espacio teatralizado es una configuración ficcional a partir de la cual se recrean imágenes, sonidos, formas, pero todo caracterizado por el sistema de creencias que dan sustento a la religión católica, desde la cual se danza, se entra en contacto con las deidades, se estructuran espacios sagrados de manera cíclica, como una manera de mantener esa comunicación de manera permanente. Pero cada comunidad le da su toque, lo impregna de sentidos y significaciones particulares que son compartidos por la colectividad.

Sin embargo, el espacio teatralizado necesita vincularse con el resto de los elementos estructurales de la teatralidad, cuestión que será abordada en las siguientes líneas.

El tiempo teatralizado, historias en acción

Desde la perspectiva de la teatralidad, el tiempo como tal aparece a partir de la conjunción de las tres formas que adquiere: escénico, dramático y de ficción. Cada uno de ellos tiene su propia estructura, remite a ámbitos diferenciados; pero cuando se agrupan adquieren una significación que hace posible la comprensión del tiempo teatralizado. Este tiempo permite crear ilusiones, es una manera de recrear realidades a partir de la simulación.

Aunque la danza se desarrolla en un tiempo real en términos estrictos, tiene la facultad de representar o simular otros tiempos, diversifica su espectro de temporalidad. El tiempo teatralizado de la danza conjuga tiempos históricos del mismo modo que presenta discursos alternos que se integran en el acto representacional. La recreación manifiesta puede ser sincrónica, diacrónica, o bien presentar la conjugación de ambas. Una de las características del tiempo teatralizado es que se define a partir

de las relaciones, las simulaciones que realizan los personajes. Esto se registra de manera puntual en la danza de *Los doce pares de Francia* de las cinco comunidades estudiadas.

La narratividad que se expresa en la danza de *Los doce pares de Francia* contiene diversos tiempos históricos, se cuenta la vida de Carlomagno, sintetiza el proceso de cristianización, imprime rasgos propios de cada comunidad al momento que se integran pasajes o momentos históricos que son contados de manera particular. Tal es el caso del robo de las reliquias, donde cada grupo lo cuenta a su manera, pero siempre desencadena acciones que tienden a magnificar los errores y las faltas del bando de los moros y dignificando el actuar de los cristianos, lo que justifica en cierta medida toda forma de actuar de los cristianos en los intentos que hace para tener en sus manos nuevamente las reliquias.

En qué momento contar qué parte de la historia es una decisión que cada cuadrilla determina dependiendo de las circunstancias, de las situaciones que vayan apareciendo, o bien de los momentos que la propia fiesta vaya determinando. Los factores son múltiples y cada grupo de danzantes se mueve con diferente inercia. Por eso cada fase dancística tiene su propio tiempo, pueden tener continuidad o no, todo depende de qué partes sean seleccionadas y danzadas. Eso hace que el tiempo de la representación cambie su curso con facilidad.

Las circunstancias para que se narre la historia completa o solamente pasajes son diversas. Una de ellas es la cantidad de danzantes que asisten el día que se presenta, el tiempo destinado para danzar es otro factor, si existen otros compromisos paralelos o en días subsecuentes por supuesto que afecta, o bien en otros casos la selección y decisión de danzar determinada parte de la historia es una decisión del mayordomo o encargado de la danza.

Esto es variable, por eso nunca la danza se presenta de igual manera, es un acto representacional que varía cada ocasión. Cuando se anexan nuevos elementos, cuando alguno de los danzantes falta por alguna razón, o bien cuando tienen que ayudar para el desarrollo de la fiesta, como es acompañar a alguna de las mayordomías en alguna actividad que se requiera, ejemplo de ello es el traslado de los castillos de la casa del mayordomo al lugar donde se quemarán.

El contexto, las circunstancias, el complejo ritual, la relación con los organizadores y en su caso la propia relación entre los danzantes, tiene implicaciones para el tiempo, para lo que se narra. Es común que busquen danzar aquellas partes en las que tienen

mejor dominio. Se comenta, valora y determina, en conjunto con los integrantes de la cuadrilla, qué danzar o en otros casos es competencia única del encargado de la danza.

El tiempo histórico que se narra en las cinco cuadrillas de danzantes estudiadas se ubica en la Edad Media aunque no de manera precisa y tiene como sustento el texto de la *Historia del emperador Carlomagno o Los doce pares de Francia*. Dos de las cuadrillas, la Concepción y Tenango, respetan en la medida de lo posible el texto como tal y siguen el hilo conductor que se narra. Las otras tres cuadrillas si bien tienen como guía el texto, han hecho sus propias adaptaciones, mantienen parte de la narrativa original en lo general pero el particular lo contextualizan, lo modifican para contar lo que consideran importante que dé cuenta del proceso de conversión.

La comunidad que presenta mayores variantes en cuanto a la manera de presentar el tiempo teatralizado es Mexicaltzingo, pues refieren los propios participantes no saber exactamente de dónde viene el manuscrito que utilizan; sin embargo, presenta una estructura similar al texto traducido por Piamonte.

En lo que respecta al tiempo de los diálogos, éstos se descubren a partir de las situaciones que van estructurando los personajes mediante cada suceso que se narra. En cada una de las cuadrillas se observan diálogos que se intercalan a lo largo de la danza. Se generan discursos que se tejen a la luz de un sistema de creencias, que se amoldan a las necesidades y expectativas que el propio grupo tiene y preserva. Antes de cada “batalla” le anteceden “las embajadas” y es en ellas cuando aparece la forma dialogada. Así tenemos que los cristianos visitan a los moros, o bien los paganos visitan a los cristianos. Un ir y venir constante que afecta el transcurso del tiempo.

Hay personajes que tienen mayor participación que otros, esto contiene entonces un conjunto mayor de variables que afectan la construcción del tiempo y pareciera que se rompe la continuidad, la narración. Sin embargo, para los propios participantes no es así, cada cambio, cada giro es con la intención de contar el crecimiento de la fe.

Tal es el caso de Roldán, Oliveros, Regner y por supuesto Carlomagno, del bando cristiano. Del otro grupo tenemos a Fierabrás, Floripes y el Almirante Balán. Todos ellos tienen diálogos amplios, todos participan de las batallas, o bien acompañan en las embajadas y se mantienen alertas durante el desarrollo de la danza. Cada diálogo va revelando jerarquías entre personajes. Entonces, el tiempo de los discursos se encuentra delimitado por el texto mismo, aunque por parte de los moros existen ciertas licencias cuando se trata de jugar bromas al público que contempla o entre

ellos mismos, aparecen breves diálogos sobre cualquier tema. Cabe mencionar que no todas las cuadrillas permiten este tipo de licencias, sobre todo cuando se danza algunos de los sones.

Para decir los diálogos, los participantes llevan un apunte escondido entre su vestimenta, como en Mexicaltzingo, donde aparece la figura de un apuntador que va dictando y mostrando el orden de participación y, en caso necesario, solicita la intervención de la música. En Santiago del Monte, quien orienta la narración es un familiar del encargado de la danza que a su vez participa con algún personaje. En este caso la esposa del encargado intervino y en un caso aislado la hija también lo hizo. En las distintas cuadrillas el encargado puede o no participar directamente como ejecutante en la danza, en tres de las cuadrillas así sucede; en dos solamente, Palmillas y Mexicaltzingo, funge como acompañante en todo momento.

Lo verbal aparece con la intención de orientar la acción, pero se observó que en todos los casos se acompaña otros lenguajes. Esto permite comprender cómo se encuentra dividida cada escena, así como en qué tiempo se cuenta. Los participantes comentan que narrar la historia completa que comprende la danza llevaría un promedio de tres días, además se requeriría bailar todo el día, con breves descansos durante las ceremonias religiosas y para comer.

Dependen del tiempo que les destinen los mayordomos o en otros casos de las actividades programadas en la festividad. Las danzas de estudio coinciden en bailar un día al menos aunque el tiempo es variable, además de intervenir más ocasiones cuando se acompaña a la imagen patronal, como sucede en San Felipe donde ellos deben estar presentes durante el desarrollo de los rituales de la cera.

Los horarios para llevar a cabo la danza no son fijos, pueden estar presentes en las vísperas de la fiesta, el día mayor o en la culminación festiva, aunque cada lugar presenta variantes que dependen del conjunto de actividades destinadas a realizarse durante la festividad. Tocó observar la participación de la cuadrilla de Santiago del Monte en el interior de una capilla, donde el tiempo era abierto y no se presentó un horario fijo, pues era la única cuadrilla de bailarines que participó, así que su estancia en la festividad se limitó a un día completo. Si se suman las horas que llegan a durar las intervenciones, sea de uno a tres días, el promedio equivalen a 12 o 16 horas. Durante el transcurso de este tiempo se puede identificar un complejo de signos verbales y corporales-verbales que van apareciendo conforme transcurre la teatralidad.

Ahora bien, la estructuración del tiempo de la historia acción, el tiempo de los discursos, y el tiempo de la representación, mantienen una relación intrínseca, profunda, que se mueve de acuerdo con las circunstancias, necesidades de las comunidades donde se danza y de los propios participantes. Pero son relaciones mutables que tienen puntos de convergencia pero también de oposición. El tiempo escénico no se circunscribe de manera estricta a la escena, transgrede sus propias fronteras durante la ejecución. No es algo estricto que norme y limite lo representacional, se abre y moldea conforme a las necesidades contextuales de la comunidad danzante que a final de cuentas es quien construye el tiempo de la representación.

La duración de la danza, que comprende el tiempo transcurrido entre el comienzo de la historia, el discurso y la representación, permite tener mayor claridad sobre lo escénico; pero no todo se queda ahí, pues surge el tiempo dramático. Éste se vislumbra a partir del conjunto de acciones que suceden en un presente continuo. Es decir, comprende la progresión dialéctica de la acción, de la narrativa, que permite comprender qué va sucediendo a cada personaje, cómo se ve afectado por los acontecimientos que van acaeciendo. Así tenemos que Carlomagno se ve afectado cuando Oliveros es herido por Fierabrás o cómo festeja el triunfo del primero. Otro caso es cuando Fierabrás, un gigante violento y altanero, sufre la derrota, acepta el cambio de religión y la manera en que esta conversión afecta su ser. En otro momento se observa el sufrimiento por la traición de sus hijos, por un lado, así como también por la pérdida de sus caballeros en la batalla.

Como consecuencia se hace visible el tiempo dramático, que obliga a observar un conjunto de elementos que dan un marco mayor de comprensión de la danza. Los diálogos, la historia que se narra, los desplazamientos, las relaciones entre los actores con los actores mismos; los actores con los personajes; los personajes con los personajes, y los actores-personajes con el público. Un juego de movimientos que complejiza su comprensión, pero al mismo tiempo clarifica lo que se cuenta, cómo se cuenta y para qué se cuenta.

Todo ello lleva a la producción de sentidos, que dan coherencia a lo que acontece, dinamiza y construye realidades alternas. En cada comunidad se observó que en ocasiones el tiempo dramático era claro para los danzantes; no tanto así para el público que los observaba, pues éste transita por el recinto, se detiene a observar una parte, y aunque no entienda, sí logra percibir el punto nodal de la danza: la defensa del cristianismo-

catolicismo a partir de la conversión. En este sentido, la danza cumple su cometido aunque la lectura completa y el universo de sentidos y significados sean parciales.

En todo este juego el convivio marcado por los tiempos, las acciones, los sentidos y significados, adquiere vida, se reproduce con facilidad, permite el contacto, la conexión entre sujetos a partir de la danza, de la teatralidad. Esto facilita en cierta medida la aparición de la ficción, propia de los discursos narrativos. Por eso cada palabra, cada evolución, cada gesto, remite a la creación de un conjunto de realidades que no lo son pero que mantienen un nexo con la realidad verdadera en sí. Es como un juego de imaginación de realidades no existentes, pero se materializan a partir de la realidad de quien contempla para reafirmar la convivencia.

Lo representado adquiere la categoría de verdadero cuando los propios participantes, o bien el público observador lo determinan como tal. Entonces el vecino que danza y encarna un personaje sí es algo real, está en una realidad alterna, más no en la de los espectadores. Al momento que se construye como personaje, sea quien sea, y narra acontecimientos, es “real”. El movimiento es un medio para hacer parecer real lo no real, se valen de todo tipo de artificios necesarios para hacer creer que es real todo lo que acontece. Todo lo narrado es real en tanto que es ficción. Juego de contradicciones que es propio de la danza-drama.

Las embajadas, las batallas, las muertes de uno y otro bando, el robo y la entrega de las reliquias, el triunfo de unos sobre otros, el ahorcamiento de Balán, el enamoramiento de Floripes, son simulaciones que adquieren la categoría de real en tanto que el público y los mismos participantes así lo conceden. Se tiene entonces que la serie de relacionamientos dan pie a la construcción del tiempo teatralizado.

Cada danza tiene su propio tiempo teatralizado, lo amolda a sus propias necesidades socioculturales y religiosas, sustentado en una serie de actos conviviales. Se relaciona con el espacio y de esta manera forman un binomio mediante el cual la danza adquiere y moldea su fisonomía de teatralidad. Transgrede su propia estructura y convive con el tiempo real que se moldea en la cotidianidad, se materializa y permite significar de diferente manera el actuar de cada sujeto que guarda relación directa o indirecta con la danza. Tiempos sagrados que son propios de cada comunidad, por eso la relación con el espacio se vuelve fundamental.

Este tiempo teatralizado de la danza convierte al pasado en presente, el presente en futuro y el futuro en reflexión sobre qué hemos sido, qué somos y qué podemos ser. La conversión, discurso central de la danza, es un pretexto para generar el convivio,

para activar las redes comunicacionales, para significar a la comunidad y para activar la hermandad.

Así, la danza constituida en un tiempo y espacio teatralizado, manifiesto en las cinco comunidades, permite compenetrarse en la comunidad a partir de la danza, facilita el desplazamiento de discursos ficcionales a reales, sintetiza todo un sistema de creencias en actos rituales, comparte de manera abierta experiencias individuales y grupales, sostiene en sí misma la construcción de representaciones sociales, activa una y otra vez la convivencia en diferentes niveles e intensidades y confirma procesos identitarios a través de los discursos narrativos.

Sin embargo, en las comunidades se presentan como elementos a observar, y en su caso analizar, acciones ficcionales que son fundamentales para la comprensión de la teatralidad expresada en estas danzas. Este aspecto que ocupa nuestra atención será desarrollada en el siguiente apartado.

La acción-ficción, una amalgama de lenguajes

En las comunidades de estudio, la acción manifiesta en la danza tiene una alta complejidad por la cantidad de movimientos y sentidos diversificados que adquiere, mismos que pueden ser religiosos, sociales, culturales, entre otros. A partir de ella se descubren procesos en los cuales está involucrada la colectividad así como el conjunto de actores sociales que participan de la teatralidad.

El drama hace su aparición como acción representada. El cuerpo en movimiento, el gesto, se convierten en los vehículos que conducen y dirigen el proceso interpretativo de los acontecimientos escénicos que delimitan los comportamientos individuales y colectivos en la danza y extiende sus brazos hacia el ámbito sociocultural, pero también delimita el universo en el que se mueve la acción; es el mecanismo que activa los cambios y/o transformaciones tanto de lo representado como de la realidad en sí. Y aunque no es la realidad como tal, es una reproducción en vivo que describe acontecimientos imaginarios o conocidos por los sujetos involucrados de manera directa o indirecta. Pero el motor de toda acción deviene del encuentro de sujetos en movimiento. En las oscilaciones que provoca de manera directa o indirecta conflictos humanos.

La danza *Los doce pares de Francia* está sujeta y propensa a que aparezcan conflictos, descubre cómo está estructurada la trama, cada obstáculo que se le presenta a un personaje da cuenta de la serie de conflictos que puede tener éste de tal forma que el conjunto de conflictos dan cuenta de la historia, arman una trama general, recrean la anécdota. Pero también la forma en que se da solución a cada uno de los conflictos permite comprender otros aspectos de la danza-teatralidad.

La acción permite que se descubra de manera abierta el drama, el cual a su vez descubre la historia que descubre una serie de acontecimientos y cómo han sucedido, pero también de las consecuencias. Si se observa cómo se va hilando la trama, cada embajada, cada batalla, la forma en que se suceden derrotas o triunfos tienen repercusiones para todos los personajes. Ejemplo de ello es la reconversión de Fierabrás, pues el acto sólo de bautizarse y pasar a formar parte del bando de los cristianos no sólo afecta a su padre Balán, antes bien repercute en todos, moros o cristianos, pues a partir del bautismo forma parte de los caballeros cristianos y ayuda a obtener el triunfo sobre sus contrarios, en este caso contra su propio padre.

La acción implica entonces sacar a la luz, hacer público lo privado, pero además por su propia naturaleza lo vuelve complejo y requiere de acomodarse de acuerdo con la realidad en la que se circunscribe, es decir, al contexto. Esto se observa en *Los doce pares de Francia* en las formas particulares que adquiere la danza y permite distinguir algunos rasgos diferentes y otros similares, como es el caso de la vestimenta, el uso de los colores, los adornos y por supuesto la presencia de elementos religiosos, identificados en las imágenes, los colores, o bien los rezos realizados durante la bendición y la despedida de la danza.

Comprender a la acción por sí sola es insuficiente, se requiere de conectarla con el tiempo y el espacio, pero además dar cuenta de lo que sucede a partir de las emociones, los sentimientos, las contradicciones que tienen los personajes. Cada uno de los doce pares vive de distintas maneras los acontecimientos de cada parte de la historia, sufren ante las derrotas, pero festejan los triunfos. Doblegar al enemigo es parte del objetivo, pero lo fundamental incide en lograr la conversión al cristianismo. No obstante, cada personaje involucrado tiene cierto ámbito de libertad, lo que conduce a que el desenlace tenga sus consecuencias de tipo individual pero también de forma sustancial en el colectivo.

A partir de la propia comunidad se hacen evidentes las transformaciones que toda acción dramática demanda. Poner en movimiento a los sujetos provoca

conflictos y cambios individuales y colectivos. Esto se hace tangible a partir de las interacciones que promueven los sujetos con otros sujetos o comunidades con otras comunidades, de esta manera aparecen un conjunto de redes que orientan los destinos de los personajes. Pero esta relación presenta todo tipo de manifestaciones, amables, cordiales, conflictivas, adversas. Por eso la acción es contienda, enfrentamiento, disyunción de intereses contrapuestos.

La danza se manifiesta como un complejo de problemáticas que se relacionan, es depositaria de conflictos. Cada uno de los pasajes, de los sucesos que aparecen, congrega y en consecuencia determina posturas que adquieren los sujetos ante determinados acontecimientos. Carlomagno se afecta de manera positiva o negativa conforme se presentan los sucesos. Balán presenta también esta afectación, aunque los matices y las reacciones sean diferentes. Eso da una riqueza a la danza ya que no tiene una estructura lineal, antes bien a partir de la danza aparecen nuevas relaciones, las que permanecen adquieren un sentido y una significación disímil.

La acción en la danza admite que se cuenten historias mediante un entramado de hechos; retos, afrentas, robos, traiciones, enamoramientos, enfrentamientos, luchas, burlas, entre otros, aparecen de manera indistinta en ella. En cada una de las poblaciones danzantes se colocan acciones que plantean conflictos y presentan posturas ante la religión, la vida social y cultural. Así, de la acción depende la producción de hechos que deben de mantener una estructura que supone tres momentos: un principio, un nudo y el desenlace.

Mediante la acción se observan estos tres momentos. El principio se plantea cuando llegan los danzantes, ubican en el espacio y toman su posición en los bandos contrarios; el nudo se reconoce con las embajadas y las batallas, en este momento se visualizan las relaciones de poder entre cada bando; el tercer momento tiene varias formas de mostrarse. Si la danza culmina de acuerdo con lo planteado por los mismos danzantes, muestra una parte de la historia; pero si se interrumpe por motivos relacionados con el desarrollo de la fiesta puede quedar inconcluso, sin embargo el objetivo siempre permanece, mostrar el triunfo de los cristianos sobre el bando de los moros. Además la danza siempre tiene un remate ostensible al momento que los integrantes se despiden y piden la bendición de la deidad venerada.

Momentos importantes que dan cuenta de la acción contienen signos, simbolizaciones, forman un complejo sígnico. Cuando un personaje de los que intervienen en la historia le suceden acontecimientos, la respuesta que se expresa afecta

al resto, como sucede con la derrota de Fierabrás, pues en él reposa la imagen del arrepentimiento, del perdón, de la rendición y la nueva vocación que se autoasigna: tornarse cristiano, creer en Cristo y Dios-Padre. Todos tienen un reacomodo a partir de esta acción y vuelven a tomar las riendas con un cúmulo de intenciones similares pero diferentes a la vez. Se forma una cadena de actos que tienen la firme intención de cristianizar. En cada uno de estos actos-acciones se observa en cierta medida una toma de conciencia de los personajes, que los orientan y ayudan a tomar decisiones.

Los sujetos-actores-personajes se relacionan de manera continua durante la ejecución de la danza. Esta correspondencia tiene como punto de encuentro la religión, pues aunque la misma historia ha sufrido adaptaciones simbólicas respecto al sentido religioso, las interacciones entre los participantes se van adecuando con las necesidades que demarca el contexto. Por eso los cambios, las transformaciones, se presentan de acuerdo con los cambios y modificaciones que la propia religión también sufre; pero no es lineal ya que se erige a sí misma, por esa razón determina y es determinada al mismo tiempo.

Por lo anterior, el conjunto de acciones presentes en la danza de *Los doce pares de Francia* tienen una estructura dramática, aunque en principio pareciera que no. Por eso la teatralidad abre la posibilidad de interpretación a una expresión que en principio pareciera no tener ningún nexo con lo dramático. La sucesión de situaciones dramáticas, las circunstancias y condiciones que presenta cada cuadro, cada personaje, la convierten en un acto escénico-dramático. La forma en que se manifiesta todo esto nos permite observar acciones en la danza, se hace visible la escena, el conflicto, el tiempo y espacio escénico-dramático; son actos representacionales que pueden analizarse a partir de lo lúdico.

Así, el sentido lúdico que adquiere la acción en la danza se observa en todo momento. En las cinco cuadrillas analizadas el bando de los moros es quien se permite franca y abiertamente explorar lo lúdico, por ejemplo, el uso de la máscara favorece ese sentido de juego y al mismo tiempo guardar el anonimato; por eso la risa, las bromas, permiten transformar el eje dramático de este bando, por lo tanto se ha depositado la seriedad, la sobriedad al bando cristiano, pues en el imaginario popular la religión verdadera requiere de ello. El sacrificio espiritual lo representan los cristianos, en contraposición a la negación de la fe cristiana de los moros.

Ahora bien, es preciso comprobar el tono lúdico de la danza. Orienta un conjunto de actos libres pero al mismo tiempo intencionado. Las batallas, las embajadas, tienen

la firme intención de justificar a la religión, al mismo tiempo significarla, aunque ello no responda a los dogmas y normas establecidos por la iglesia. Por eso se habla de una apropiación, recreación, donde torna la significación de las acciones una y otra vez, es decir, se confirman en un orden cíclico anual.

Además de lo anterior, se entretajan otros elementos que dan cuerpo a la acción, como es la propia memoria histórica presente en las formas de enseñanza y aprendizaje de la danza y cada uno de sus pasajes, de la propia estructura dramática que involucra el encuentro con estructuras, medios de expresión y propuestas concretas, todo ello contextualizado; por eso cada una de estas cuadrillas, si bien toman como referencia un mismo texto, la interpretación de él varía de acuerdo con sus intereses religiosos y expresivos.

Ello implica una selección, ordenación y análisis de la historia, de los personajes, los sucesos. En otras palabras, el conjunto de acciones que quieren presentar. Forman universos interpretativos de significaciones, pues cada ocasión que se danza es diferente, nunca es igual por distintas circunstancias, número de participantes, las intenciones que los llevaron a participar, hasta el mismo público también cambia. En resumen, son varios los factores que pueden modificar las acciones; pero conviene aclarar que, a pesar de estas circunstancias, las acciones tejen la historia al darle orden y sentido.

En todo este complejo aparecen líneas comunicativas que validan la presencia del juego simbólico en la danza, de allí que el movimiento por sí sólo sea insuficiente. Requiere del cuerpo expresivo y la voz, es decir, de la conjunción de lenguajes que respalden las acciones cuya intención es mostrar el conflicto, pero ante todo, el conflicto humano. De allí que los sucesos escénico-dramáticos son una guía para observar los procedimientos que emplean los sujetos-actores-personajes para comunicarse. Son en resumen, procesos de transformación visibles ante todos, observables a través de una serie de acontecimientos y relaciones generadas al interior de la danza.

Las cuadrillas en estudio utilizan un conjunto de lenguajes que proporcionan la complejidad que adquieren los sistemas de comunicación con los que interactúan los integrantes, pero también la comunidad en general. Sin embargo, se observa cierta similitud a partir de los acontecimientos que narran, las formas de organización, la manera en que participan, los rituales que llevan a cabo, asuntos que van más allá de la propia estructura dramática. Por eso conviene no perder de vista las relaciones entre los personajes que determinan al propio sujeto y a la realidad en un movimiento dialéctico, se establece una conexión con lo actancial.

La dinámica actancial en la que se enfrascan los actores-personajes deja en claro que quienes llevan a cabo la acción son ellos, en un movimiento incesante que deja al descubierto los caracteres, las situaciones por las que transitan y la manera en que van enfrentando los conflictos y sus posibles resoluciones. Desde esta perspectiva, la acción es un contenedor y guía de la trama, de la historia, pues produce cambios, transforma y hace posible pasar lógicamente de una situación a otra.

En el caso de la danza, cada embajada o en su caso batalla tiene sus propias consecuencias, muestra de ello es cuando Floripes dota de armas a los cristianos presos en la torre del palacio de Balán. Modifica las relaciones entre los personajes, pero también favorece un giro a la historia. Lo anterior se complejiza cuando Floripes se declara enamorada de uno de los pares de Francia. Se mueven varios hilos que muestran relaciones y sus fuerzas. Así la acción se produce al momento en que los participantes adquieren una posición en la distribución actancial.

En este caso las relaciones o relatos que se presentan en la danza de *Los doce pares de Francia* suceden en forma lógica y consecutiva, aunque con sus variantes entre cuadrillas. De forma esencial pueden observarse las siguientes:

- Presentación de los bandos. En este punto se exhiben los primeros desplazamientos por todo el espacio para que ambos bandos se conozcan y se tome postura. Es común observar en la danza las primeras embajadas y escaramuzas.
- Un segundo relato tiene que ver con la lucha que entabla Oliveros contra Fierabrás de Alejandría. Se mezcla con los diálogos de Roldán, Ricarte con Carlomagno y al mismo tiempo las conversaciones entre Fierabrás y Oliveros. Durante este relato se comentan las virtudes del Bálsamo que curaba las heridas y traía consigo Fierabrás.
- Un tercer relato tiene que ver con la Derrota-conversión del moro Fierabrás, cómo él con los ojos tapados ante Carlomagno se hace bautizar. Este es un momento fundamental de la danza, pues esta conversión tomada como elemento simbólico es la que le proporciona el triunfo a los cristianos sobre los moros.
- Un cuarto relato puede encontrarse cuando Oliveros y otros cuatro caballeros son enviados ante Balán y cómo son apresados en una torre. En este relato la aparición de Floripes es fundamental, pues a través de ella toma un giro el relato. Carlomagno envía a otros siete caballeros para liberar a los anteriores. Entre ellos va Guy de Borgoña, de quien está enamorada Floripes.

- Un quinto relato expone cuando Floripes ayuda en la liberación de los caballeros y tras varias batallas se logra la liberación de Oliveros y los otros caballeros. En este relato se sucede la conversión de Floripes.
- El sexto relato ocurre cuando suceden las batallas en el Puente de Mantible y las batallas con el gigante Galafre, quien finalmente es vencido. Acercan la posibilidad del triunfo de los cristianos. La captura de Balán, la conversión de sus súbditos, es ineludible. Aunque en la narración del libro *Historia de Carlomagno* no queda claro cómo muere Balán, las diferentes cuadrillas hacen su propia interpretación; tal es el caso de Santa María del Monte, donde ahorcan a Balán. En las otras cuadrillas no queda clara esta parte, pues es muerto en batalla o simplemente se narra su muerte.
- Un séptimo relato se hace visible con el triunfo de los cristianos. Se concreta al final de la danza. Va acompañada de rezos y agradecimientos a Dios. Se interpreta que la victoria se ha logrado por la intervención sobrenatural exitosa de las deidades en las que se deposita la creencia y fe religiosa.
- A partir de este octavo relato únicamente se observó que en la cuadrilla de la Concepción narraban otras partes de la historia, en el resto coinciden por tener como remate o punto final de la historia la muerte de Balán.
- Un noveno y último relato alcanza un punto álgido con la conversión de los moros a la fe cristiana y el agradecimiento-bendición a la deidad venerada (Trabajo de Campo 2010-2014).

Como puede apreciarse, el modelo actancial permite identificar, comprender y analizar las estructuras que se encuentran inmersas en la acción. Estas estructuras son la discursiva, la narrativa. Entonces la historia de Carlomagno planteada en la danza se expresa a partir de una narratividad que se desplaza a la acción, a las situaciones, al conflicto y se convierte en un conjunto de actos teatralizados que se relacionan con el tiempo y espacio escénico-dramático. Esto obliga al observador-investigador a que centre su atención en los mecanismos temporales y espaciales que sustentan la acción y se dé cuenta de los signos, códigos y símbolos que se encuentran adyacentes y circunscritos en cada personaje y su forma de actuar.

Así, cada uno de los personajes tiene que resolver los conflictos, que en conjunto forman el conflicto mayor de la danza que es la confirmación de la fe católico-cristiana. La acción entonces no queda circunscrita de manera exclusiva en la danza como tal, traspasa la frontera espacio-temporal de la escena y el drama, impacta a la

realidad en la que se circunscribe. Es decir, cumple funciones que rebasan el ámbito representacional y se convierte en un referente sociocultural importante para cada comunidad. La acción, las situaciones, los conflictos, se congregan en la dinámica cultural y recrean de manera simbólica las relaciones sociales de comunidad donde se danza. Esto se observa en cada comunidad estudiada, la danza, la fiesta, la música, son una parte viva de la comunidad. La celebración mítico-religiosa se manifiesta y toma cuerpo a partir de la ritualidad que se le confiere a la danza-teatralidad.

La acción, por lo tanto, requiere de elaborar descripciones de los personajes y cada acontecimiento o suceso que aparece durante la representación, por eso los relatos, las embajadas, las batallas, todas y cada una de ellas adquieren sentido y significación pues dan cuenta de la acción general que se narra. Pero además es importante que la acción se relacione de manera directa con la *ficción*, con las realidades alternas que se van estructurando.

La ficción ha sido comprendida como una simulación, se convierte en un eje que está a la par de los otros elementos y permite estructurar la teatralización. De esta manera una realidad no verdadera pasa como verdadera ante los propios actores y sobre todo en los espectadores, es decir para la propia comunidad danzante. Si la ficción funge y se estructura a partir de la similitud, ésta requiere de configurar procesos en los que se vuelva a significar la realidad una y otra vez. Son formas y maneras de interpretar la multiplicidad de realidades en las que se circunscribe el sujeto danzante.

La serie de acontecimientos que se narran en la danza *Los doce pares de Francia* comprenden series de actos recreados y ficcionados. Narran sucesos en un tiempo y espacio, incluso en este momento no corresponde la realidad originaria en la que fue recreada esta danza, sus orígenes los encontramos en las andanzas de caballerías y relatos sobre las cruzadas, sucesos que no tienen puntos de conexión o referencia con Mesoamérica. Sin embargo, a partir de la conquista fueron impuestas una serie de prácticas sociales que poco a poco fueron recreando imaginarios en los pobladores de este territorio, quedando la religión cristiana como un referente mayor.

A partir de la composición de este complejo sistema religioso de creencias fue que el conjunto de danzas de conquista formaron parte de una cosmovisión. Si bien se recrean ideas, conflictos, sucesos no propios de la sociedad a la que llegó, éstos poco a poco se han convertido en parte de la vida de la comunidad. Por eso la ficción es mayor, la simulación de batallas ajenas obliga a un ejercicio de interpretación de la

interpretación aunque queden en el centro ambigüedades y contradicciones. Si la ficción es una simulación, en la danza se quintuplica esa simulación, pues recupera elementos propios de la región de la localidad y se reviste a partir de la teatralidad.

La acción ficcionada implica un diálogo continuo con todos los agentes y elementos estructurales que intervienen. Se interpreta una realidad ajena a partir de lo propio. Es decir se recuperan formas, mecanismos, pensamientos, que no corresponden a la idea original planteada en el texto, que a su vez ya contiene un sinnúmero de interpretaciones, pero se vierten en la danza como propias. Entonces se escuchan voces divergentes que suenan al unísono para dar cuerpo a la simulación. La acción es falsa, pero se toma como verdadera para quien interpreta. Los participantes lo expresan de la siguiente manera: “Es parte de nuestra historia” (Trabajo de Campo 2010-2014). Este sentido de apropiación es fundamental entonces para entender lo propio a partir de lo ajeno.

Mediante las acciones-ficciones se acrecienta la realidad, ya que múltiples realidades posibles se insertan, condensan, manifiestan de forma indistinta, de acuerdo con las situaciones por las que atraviesan los personajes, los actores y la comunidad en sí. Es un concierto donde se percibe como real algo que no lo es, pero que al mismo tiempo ayuda a la comprensión de lo real. Juego de contradicciones que ejercen fuerza. Un ejemplo es el personaje central de la danza: Carlomagno, rey noble que participa de las cruzadas, de la cristianización, en donde los medios no importan siempre y cuando se logre el objetivo de la conversión religiosa. Es una forma de justificar la imposición con que se presentó la religión, sin embargo, en la danza eso no es relevante, lo importante es mantener la fe católica a partir de las simbolizaciones producidas en la ficción; pero necesariamente deben manifestarse en la realidad concreta en la que viven los sujetos.

Ahora bien, si la simulación no requiere de intermediarios, es propicio que se presente sin ellos, aunque la danza como tal ya es un intermediario entre la realidad ficcionada y la realidad presente, entre el hombre y las deidades, entre un sistema de organización para realizar rituales y un sistema de organización para mejorar las relaciones entre los integrantes de la comunidad. Por lo tanto, la teatralidad es la lente que accede a vislumbrar no una sola realidad, sino una diversidad de realidades.

Cada uno de los sucesos que componen el drama apoya el encuentro de historias que se relacionan e integran. Cada personaje tiene su propia ficción, de ahí que las relaciones, la manera de recitar los diálogos, la vestimenta, la forma de portarla y los complementos de ella: machetes, cascos y yelmos, sean una ficción.

En los relatos que aparecen durante la ejecución se hace alusión a la existencia de un cofre de oro que guarda las reliquias; en la danza se presenta un cofre de madera rústico. Se cuenta que los moros eran gigantes, para simular esa forma aparecen las máscaras. Por eso la ficción tiene la capacidad de autoreproducirse y adquirir diversas formas que le dan cuerpo y sentido.

De esta manera, las convenciones que originan el efecto de realidad se consideran simulaciones que a final de cuentas son acciones ficcionadas que toman cuerpo a través del sujeto-actor y el uso de técnicas que crean la ilusión. Aparecen en este sentido las simulaciones totales, la estilización, mezcla de elementos ficcionales y reales. En la danza estudiada aparecen las tres formas de manera indistinta durante su ejecución y se observan porque los participantes no dudan que lo que narra la danza sea verdadero, por lo tanto no es cuestionada. Saben sus antecedentes históricos, pero los toman como reales. Además está presente la apropiación e inserción de elementos particulares de la región, como son los colores y texturas en la vestimenta, en los movimientos y desplazamientos que la danza requiere, así como la forma de recitar los diálogos durante la representación.

Se configuran lenguajes particulares que son un fuerte vínculo con la realidad circundante. Se percibe una fuerte mezcla de elementos ficcionales y reales; se delega a la diversidad de elementos reales y ficticios que aparecen en la danza la configuración de sentidos y significaciones particulares compartidas en el conjunto de pueblos danzantes.

La confluencia de un sistema de creencias reflejado en la danza aparece reestructurada en cada acto ficcional. Se aprecian rituales singulares, propios, apropiados y recreados desde los universos particulares de cada comunidad. Entran en juego el estatus, roles, socializaciones que dan cuenta del conjunto de interacciones reales y ficticias manifiestas durante la representación por los danzantes y los asistentes a la fiesta.

La manera como se presentan y relacionan estos elementos reales con los ficticios, la teatralización que vive la danza, se distingue a sí misma, adquiere un estatus, condensa y modifica los códigos que estructuran las técnicas que maneja; se cruzan, se niegan, se contraponen, pero al final de cuentas forman simulaciones que se toman como reales. Este camino, lleno de contradicciones, permite objetivar al drama acción, a la propia representación que crea la ilusión teatral. Así la danza es observada como real, pero también como ilusión, es imitación y es verdad incuestionable. En consecuencia, la representación provoca movimientos oscilatorios que causan un efecto de realidad producido a través de los elementos estructurales de la teatralidad.

Estos movimientos permiten que se relacionen los participantes de manera directa o indirecta, que se manifieste un reconocimiento de aquellos elementos o actos cercanos que provienen del contexto en el que se circunscriben. Lenguajes, colores, formas, pero todo impregnado de religiosidad. Los participantes desarrollan una empatía con la danza, se reconocen en ella en un juego dialéctico que explora los componentes de su contexto y da cuenta del simbolismo, de las redes socioculturales que se tejen en los actos dancísticos, en las festividades, pero más aún en la interacción que se gesta en la cotidianidad. Aquí se conecta sin ningún problema el conjunto de representaciones sociales que el sujeto construye en su accionar diario y aprueba que confluyan en la danza, en los actos teatralizados.

También se hacen tangibles los nexos que vinculan lo escénico-dramático desde la óptica de la acción-ficción. A partir de ello el mundo representado reconoce, afirma, responde a la realidad en que se desarrolla el sujeto. En el caso de la danza se pueden reconocer varios aspectos o formas, el religioso, a partir de la conjunción del sincretismo, los rituales y su estructuración de prácticas materiales y simbólicas que el sujeto lleva a cabo. Los mecanismos que dan forma a la organización y relaciones socioculturales que se están íntimamente vinculadas. En este punto se observó que el parentesco está presente en todas las comunidades. La celebración es una forma de encontrarse de manera directa con la memoria histórica, que es compartida y busca el reconocimiento del ser social que se desarrolla en una cultura particular.

Esta construcción ficcional se apoya en lo escenográfico, que aunque no es desarrollado de manera amplia en las cuadrillas danzantes motivo de análisis, sí se identifican elementos como son los banderines, las sillas o bancas que son colocadas en ambos extremos, o bien, en otros casos se emplea lo que esté a su alrededor y lo hacen parte del acto representacional. Lo lúdico se expande y aprovecha todo lo que está alrededor. Una brecha entre lo real o irreal aparece durante la danza y el espacio dramático se expande una y otra vez.

La fábula aparece desarticulada, pero de acuerdo con las circunstancias internas y externas de cada una de las cuadrillas, la forma de contar la anécdota responde a sus necesidades, a su lógica interna y responde a lo que cada comunidad puede exigir en particular. Se rompe el cerco del pensamiento judeo-cristiano y se abre a nuevos universos de pensamiento, de reflexión y diálogo. Esta manera de presentarse, aunque parece caótica al espectador ajeno al contexto, tiene coherencia.

Es digno de observarse que el peso fundamental del acto representacional, de la teatralización, recae en los personajes, quienes tienen que hacer creíble aquello que no es, son quienes hacen que tome forma la ilusión, por eso en algunos casos se observó que los personajes son rotativos, no son ejecutados por un solo actor. Cada año aparecen nuevos integrantes en las danzas e interpretan alguno de los personajes o incluso pueden estar presentes o ausentes, según sea el caso, personajes alternos a la danza.

En otros casos, durante la representación hay un intercambio de personajes, la razón es la cantidad de diálogos que tienen que recitar. Esto sucedió en la cuadrilla de Tenango del Valle, donde el encargado de la danza que interpreta a Carlomagno también personificó a Oliveros o incluso en algunos pasajes se convirtió en músico, al tocar la flauta. Otro ejemplo de esto ocurre con Floripes, en Santa María del Monte, la Concepción y Mexicaltzingo, pues dos a cuatro mujeres jóvenes o niñas interpretan el mismo personaje. El que sean rotativos durante la danza año con año responde a la dinámica particular que maneja cada cuadrilla en cuanto su organización y permanencia, pero también responde a la gestión que cada integrante realiza con el encargado de la danza.

Lo anterior corrobora que la danza no es estática, se mueve con mucha facilidad, se amolda a las circunstancias por las que atraviese la comunidad, se manifieste el sistema de organización, se estructure la fiesta. Además el mundo de la ilusión depende de la conjugación que mantenga con la acción en primera instancia y con el resto de los elementos estructurales de la teatralidad. Pero este proceso requiere de una toma de conciencia por parte de los participantes, de tener en claro los propósitos por los que se danza, pues a final de cuentas el acto representacional muestra realidades construidas, cosmovisiones orgánicas y complejas.

Es un juego de simulaciones donde la verdad está arraigada profundamente en el sujeto que vive la simulación como realidad verdadera. Es un acto de comunión para expresar agradecimiento por los favores recibidos; es una manera de entablar relación directa con sus semejantes, con los otros y ante todo con las deidades sin intervención alguna. Simulación y realidad conviven en un mismo tiempo y espacio, no dejan que una exista por encima de la otra, se acreditan al unísono aunque su vinculación en sí sea contradictoria. Es una particularidad de la teatralidad, que rompe el esquema de que la ficción tiene que estar por encima de la realidad para que el acto teatral viva. En el caso de las danzas estudiadas, las dos están vigentes en el acto mismo,

rodeadas de símbolos, de significaciones, de sentidos, de signos vinculados a contextos diferenciados y divergentes en donde aparecen la acción, la ficción, el tiempo y el espacio teatralizados que adquieren su propia dinámica, pero también dinamizan a la realidad, donde convergen códigos convencionales y no convencionales.

Desde esta perspectiva, la danza teatralizada se estructura como una forma de existir, de romper las reglas pero al mismo tiempo imponer otras, de manifestarse como libre y como sujeta a reglas, por eso las acciones lúdicas expuestas en todo momento a partir del movimiento, de la estructuración de lenguajes, responde a las necesidades contextuales de la comunidad que danza. En un ir y venir de la ficción a la realidad, de la realidad a la ficción; se articulan los procesos comunicativos y expresivos de la danza. En este juego de contradicciones aparece la máscara-personaje como otro componente fundamental en la comprensión de la teatralización.

Máscara-personaje, convivencia e intercambio

Es significativo que el personaje se mueva en una dinámica de efervescencia, pues es quien acciona y personifica la ficción. A lo largo del estudio se ha hecho hincapié en que él se encarga de comunicar y expresar mediante múltiples identidades; es el portador de diferentes máscaras, de tal manera que aparece y existe como resultado de la conjugación del yo-tú-él, que juega, que acciona y dialoga con otros sujetos a partir de la ficción accionada en la teatralización.

Todo personaje ejecuta acciones, tiene un carácter que se constituye por el conjunto de rasgos psicológicos y morales contextualizados de forma temporal y espacial. Este número de atributos se cotejan a cada momento, generan respuestas, activan situaciones y desencadenan conflictos; a partir de éstos se hace tangible la representación. En el caso que nos ocupa, la danza *Los doce pares de Francia*, los personajes adquieren una dimensión única, dinámica.

Carlomagno y sus caballeros juegan un rol identificable a partir de los valores que encarnan, la moralidad que representan, pues se amoldan al sistema de creencias religiosas católicas. En contraparte se encuentra Balán y sus caballeros, ellos tienen su propio cosmos de moralidad, pero que no corresponde a la visión cristiana. Por lo tanto son la encarnación del mal, la disfunción de un mundo armónico.

Cada personaje que forma parte de la danza tiene roles establecidos, a cada acción que realizan acaece un conflicto, constriñe un conjunto de consecuencias que afectan los estados emocionales, socioculturales, religiosos de los personajes y los participantes. La distribución de relatos, la forma estructural del drama hace que los personajes sean complejos, con caracteres humanos que justifican sus actos a partir de las intenciones con las que se mueven.

En estos procesos, los temperamentos afloran, los vicios aparecen, en otros momentos sus virtudes, todas cualidades humanas. Conflicto, arrepentimiento, perdón, violencia, paz espiritual, muerte, vida, odio, amor. Todo aparece a partir de las situaciones y acontecimientos que se entrelazan y dan cuerpo a la estructura dramática. Por ello la interacción realizada por Carlomagno con sus caballeros no es lineal; sojuzga, concede, reprime. En cada embajada y batalla afloran sentimientos contradictorios. Si no se convierten a la religión cristiana los moros, éstos serán muertos; en caso contrario aparece el perdón y la vida eterna les es concedida. Es un juego que no permite desvío alguno.

Carlomagno es un enviado de Dios, simboliza la palabra divina, la redención y manutención de la fe. Balán, por su parte, a pesar de que su Dios sea Mahoma y encarne un cúmulo de virtudes y bondades, no responde a la lógica cristiana, por lo tanto adquiere la connotación de negativo. Viven en la barbarie pero pueden redimirse a través de la conversión a la fe cristiana, la única y verdadera religión del hombre.

Es una forma de justificar la cristianización ejercida durante siglos por la religión católica, apología de un pensamiento que impera aún en nuestros días, sobre todo en lo que se refiere a Mesoamérica, donde la religión fue impuesta a partir de la conquista. Por lo tanto cada personaje juega roles específicos, pero todos en conjunto atestiguan la conversión. La manera en que aparecen los personajes colocándose una segunda piel, es decir, un disfraz real o simbólico, ayuda a que la convención sea lo más acertada posible y pase como real ante los propios participantes y público que observa y festeja a la danza.

Es conectarse con el mundo de la ilusión, mirarse en el espejo y ver reflejado múltiples rostros, miradas que se cruzan en un horizonte provisto de imágenes multidimensionales que mantienen nexos indisolubles con la realidad en la que se circunscribe la danza. Pero ese conjunto de imágenes reales o ficticias tienen como referencia momentos históricos propios y ajenos. En todo caso el actor se apropia de otras personalidades para hacerlas suya, darles vida, dotarlas de vitalidad.

Los acontecimientos que aparecen en la danza justifican la expansión del catolicismo, así como la consolidación expansionista de una cultura dominante. Sin embargo, al observar cómo van apareciendo los personajes, éstos son dotados de características propias del lugar donde se danza, se reviste de referentes ajenos que son apropiados y resignificados. Aparecen personajes de piel morena personificando reyes, altos dignatarios de una dinastía europea. Personifican gigantes y para ello utilizan la máscara rubia y barbada.

Aunque en la danza se tienen prescritos los personajes que aparecen en la historia, cada actor le dota de características propias que lo distinguen, a cada personaje que encarna lo provee de movimiento, los articula a través de lenguajes verbales y corporales, se conecta con otros sujetos y circunstancias; todo este complejo implica un acto de convivencia en toda la extensión de la palabra. Cada actor matiza con caracteres diversos a los personajes que le toca interpretar; sostiene el conjunto de rasgos del mismo y deja que se trasluzcan cualidades, defectos que se subrayan a partir del disfraz.

Carlomagno y Balán se presentan como modelos antagónicos, eso ya constituye un conflicto. La manera de intervenir de cada uno de ellos acarrea consecuencias para todos, por eso los personajes de la danza cambian con cierta facilidad de identidad. Una prenda, una máscara, o simplemente un desdoblamiento ayudan a replantear la realidad a partir de los sujetos reales y ficticios que están inmersos en la acción-ficción. Por eso el personaje es una especie de mediación entre la realidad y la apariencia, una revelación sociocultural que dinamiza las formas de pensamiento y la manera de actuar de los sujetos en realidades contextualizadas.

Así cada actor, al interpretar un personaje, tiene la oportunidad de confrontar mundos y realidades a través de la simulación. Por eso el movimiento, el gesto, la palabra, el juego de situaciones y conflictos, así como la confrontación de caracteres y el disfraz, adquieren forma y cuerpo en los actores, son ellos quienes se convierten en agentes actantes que tienen en sus manos la posibilidad de moldear y estructurar las etapas del relato.

El actor-personaje es el encargado de hacer que se lleve a cabo la acción-ficción; pero todo parte de una premisa: que la acción por sí sola no existe, requiere de los sujetos-actores para que se convierta en un acto teatralizado. Pero también es preciso que el actor crea en lo que hace, se convierta en un eje regulador que difunda un sistema de creencias relacionado con la religiosidad popular. Esto se comprueba

cuando los integrantes relacionan sucesos, acciones, que no tienen una explicación racional y ellos mismos llaman “milagros”, “coincidencias”, “actos de fe”. Éstos hacen que la danza siga vigente y se mantenga viva.

Este movimiento que generan los actores-personajes, vinculado a los sistemas de creencias, tiene varias implicaciones con respecto a la acción. Una primera es que la acción generada por el personaje es una sucesión de fases, de actos secuenciales que van estructurando la narración. No es lineal, manifiesta contradicciones, conflictos. Se puede observar si se separa cada acto que realizan los personajes que intervienen: el propio Carlomagno cuando toma decisiones, el triunfo de Oliveros sobre Fierabrás, la decisión de Floripes de armar a los caballeros cristianos, entre otros tantos. Cada acto encierra en sí contracciones.

En la representación es claro que el punto de unión es la creencia en Dios que da fortaleza y ayuda a continuar en la batalla. Cada uno de los personajes actúa en consecuencia de acuerdo con sus valores, temores, fortalezas y creencias. En el caso de Balán, la traición de sus hijos lo fortalece aunque duda en momentos, y cuando es apresado no se arrepiente, su carácter fuerte e indomable lo lleva a la muerte.

En esta dinámica, la acción y el actante dejan de ser contradictorios, se complementan, es decir, el actor se identifica con el personaje que vive la acción que éste realiza. Sin embargo, cada personaje tiene variantes importantes. En las cinco cuadrillas danzantes aparecen los mismos personajes centrales, pero cada uno de ellos tiene sus propias características que son derivadas del contexto en el que se lleva a cabo el cúmulo de experiencias, de formas de vida, de intenciones y sentidos que la actuación estructura. Por eso actor y actante son uno solo.

Aunque la historia es conocida, se sabe qué va a suceder, cada ocasión que es danzada adquiere nuevas significaciones. Se tiene presente que Fierabrás es vencido y convertido al cristianismo, pero cómo se ejecuta en cada una de las cuadrillas adquiere un matiz diferenciado, es un tejido que se arma, se entreteteje en cada relación, en cada acción que se descubre a partir de los personajes.

Cada acción puede tener diversas intenciones, en ese camino se tienden redes entre los personajes involucrados y los objetos de acción. Tal es el caso del cofre que contiene las reliquias, que mueve a los personajes en una red de confusiones. Los moros tienen las reliquias, pero tienen temor de ellas y le proporcionan una connotación divina. Los cristianos las quieren porque es una manera de acercarse a Dios y estar en comunicación directa con él. A final de cuentas se convierte en un objeto-deseo que

mueve a los personajes, los acciona. Esto es común en las cinco danzas de estudio. Aunque no siempre se llega a representar esta parte, la tienen presente y la comentan como un momento fundamental que debe estar presente.

Se pueden observar distintos referentes argumentativos en la danza. El primero describe el momento en que surge la intriga, cómo interactúan los personajes a partir de ella y cómo se va contando la historia; el ejemplo con respecto a este punto es el combate de Fierabrás con Oliveros. Llega el momento en que no se tiene certeza de quién va a ganar, pues el segundo entra a combate herido. En otro momento la balanza se inclina hacia Fierabrás, pero en un último intento y con las armas del gigante, Oliveros vence al representante de los moros.

Cada una de las disertaciones generadas durante las embajadas, las peticiones de ambos bandos para entrar a batalla, los diálogos entre Carlomagno y sus caballeros, o bien, entre Balán con sus fieros combatientes, permiten descubrir la trama y sus desenlaces. Lo interesante es que a partir de los discursos se estructura el modelo actancial, la ficción se amplifica y la acción toma forma en los personajes que discursan.

De lo observado en las diferentes danzas, se cuenta que tienen ya armados unos modelos lógicos de la acción. Es decir, a partir de seguir la línea general que marca el propio texto literario y cómo se trasladada a lo dramático, permite que el conjunto de significaciones sean similares en todas las cuadrillas, pero al mismo tiempo, por el contexto, el sistema de creencias adquiere su propia configuración y por lo tanto su propio conjunto de significaciones.

En la danza aparecen los mismos personajes, los cuales son interpretados por distintos actores, en voz de Patrice Pavis (1998), es una desmultiplicación y un sincretismo que diseña acontecimientos y situaciones, pero tiene la cualidad que no puede observarse como algo dado y estático, antes bien es dinámico, se abre como un conjunto de contradicciones, por lo que la permanencia y yuxtaposición de contradicciones es lo que permite el movimiento en la escena y dinamiza la estructuración del discurso.

Aunque se cuente la misma historia y aparezca como un movimiento que busca generar otros pensamientos al momento en que se actúa sobre determinada realidad contextualizada, puede observarse cómo las intenciones con que juegan los personajes en el desarrollo de la historia, el modo y los medios, sirven para someter al bando contrario que lo consideran enemigo, y por supuesto por la disposición espacio-temporal. Todo esto admite que la acción adquiere distinciones, orientaciones,

confronte, sea oscilante y a partir de ello se manifiesten acciones primarias y secundarias y surja la intriga.

En estas circunstancias las convenciones en tanto que artificios escénicos no son muchos, antes bien, la convención se logra a partir del propio personaje que actúa en un tiempo y espacio dramático-ficcional y concibe el movimiento dialéctico entre personajes, en otros momentos, entre los personajes y el público receptor. Aparece con mayor claridad cuando los actores-personajes involucran al espectador para que sea parte de la teatralización como un interlocutor más en la historia. Cosa que al parecer, en lugar de incomodar a los asistentes, les divierte y les hace partícipes de un mundo creado a partir de la ficción.

Todo lo anterior son formas que ayudan al actor a recrear y recrearse disponiendo universos mediante la máscara y la interpretación de escenas. Las danzas teatralizadas tienen estas características, simulan, recrean espacios, situaciones que a final de cuentas son ficciones pero que tienen un nexo indisoluble con el contexto donde se realiza. Son parte de ella, los matices que adquiere responde a las voces y necesidades colectivas que intenta reproducir. Es un juego de roles que no termina de armarse cuando inicia otro.

Pero todo este entramado requiere expandirse a partir de procesos comunicativos y expresivos hacia el interior y exterior. Cada una de las comunidades danzantes estudiadas se expresa a partir del movimiento dancístico y la articulación de diálogos que son comprendidos a partir del sistema de creencias vigente instituido en el colectivo, en la necesidad de comunicarse, de verter ideas, pensamientos, formas de relacionarse, de convivir, de existir.

En las cinco poblaciones de estudio la teatralización impresa en la danza de *Los doce pares de Francia* se aprecia a partir de las formas de apropiación, estructuras de sentido, el carácter lúdico que hace que la risa, el llanto, la ironía. Todo en conjunto permite que se deriven en momentos de exaltación representacional, cuando los impulsos motivacionales del acto teatralizado recrean situaciones, reflejan discursos, convenciones. Es dar respuesta a las necesidades colectivas particulares, de ritualizar, de celebrar, de romper el orden cotidiano para volver a él.

En otros casos, las respuestas creadas tras la representación dejan al descubierto un complejo de representaciones sociales que dan cuenta de los procesos de construcción de la identidad; en otros más se valida el intercambio profundo de información que se focaliza en el fortalecimiento de la religiosidad; en otros más gestar una profunda

interacción sociocultural. A final de cuentas se simboliza y afecta las relaciones al interior y exterior del grupo para formar regiones socioculturales dadas a partir de la teatralización.

Es innegable que la teatralización en la región de estudio tenga relación con esencias mítico-religiosas, pues a partir de ella las prácticas materiales y simbólicas que son compartidas por la colectividad se estructuran como hechos catárticos que extraen a los participantes de la cotidianidad para tratar de estructurar un equilibrio con sus entornos naturales y socioculturales; son formas de relacionarse de manera directa con el ámbito festivo en el que se encuentra como una manera de reconocerse como seres vivos conscientes de su entorno, capaces de hacer conjugar tiempos, formas, maneras y estilos expresivos-comunicativos a fin de significar su funcionamiento en la realidad en que convive cotidianamente.

Cada acto teatralizado adquiere formas, volúmenes, se acopla a las necesidades del colectivo que lo efectúa y adquiere la dimensión de un juego alterno, complementario a partir de las máscaras, el tiempo y espacio; pero es necesario integrar el rompecabezas a partir de otras piezas fundamentales como son la música, el movimiento y la parafernalia.

Música, movimiento y parafernalia

El tiempo, el espacio, la acción-ficción y la máscara-personaje forman parte del conjunto de elementos estructurales de la teatralidad. Se mueven con cierta autonomía, pero mantienen relaciones entre sí, crean una red compleja que se estructura conforme se mueven, dialogan sobre el mundo en el que se circunscribe la vida de los participantes, del público receptor, así como la comunidad en general. En este vertiginoso transitar se observan otros elementos que son parte también imprescindible de todo acto teatralizado.

Estos elementos son la música, el movimiento, la utilería, la vestimenta, los dispositivos escenográficos que visten a los actos ceremoniales, pero además a partir de la teatralidad se les asigna un uso definitivo. Dan sentido y significación a la teatralidad, convierten lo audible, lo visible, lo palpable, lo olfativo, lo gustativo, en una cromática de percepciones escénicas y dramáticas que son usadas con un sentido ritual, simbólico.

En las comunidades estudiadas, a partir de la danza se recrea el sentir de la colectividad, se dejan al descubierto nuevas relaciones que hasta el momento no quedaban del todo claras. Por eso el *uso* se convierte en otro eje que dinamiza su propio entendimiento. Cada uno de los accesorios que aparecen en el ámbito festivo y en particular en cada una de las danzas proporciona su propio toque y distinción.

Los colores, formas, sonidos, volúmenes y accesorios que aparecen, los adquieren y ostentan los personajes, con ello la ficción se confirma. Cada movimiento, además de comunicar ideas y pensamientos, expresa la cosmovisión de la comunidad danzante; confirma que el acto teatralizado es parte imprescindible de la vida en colectivo y por ende de todo proceso identitario.

Con respecto a la música, los sones que se interpretan en cada uno de los momentos de la danza estimulan a que el movimiento tenga mayor intensidad durante los desplazamientos por el espacio, pero además, involucra una particular gama sonora. Cada son tiene su propio ritmo, la música en su relación intrínseca con el contexto adquiere distinciones en cada una de las localidades estudiadas.

La armonía, la melodía y el ritmo se distinguen de la música de otras danzas, poseen una instrumentación propia. Una flauta elaborada con distintos materiales se ha incorporado y adaptado una boquilla de flauta a un tubo de cobre. La percusión utilizada se limita a un tambor de banda de guerra, por lo que el sonido no es del todo uniforme, hablando musicalmente, sin embargo para el propósito de la danza cumple su función, pues el propio instrumento adquiere significación como tema bélico y armoniza con el asunto fundamental de la danza.

A partir de la música se recrea y amplifica la acción-ficción, es una manera de acentuar los movimientos, los desplazamientos, las embajadas, las batallas, por eso cada parte tiene su propio son. Se describen atmósferas, situaciones, tiempos y transiciones dramáticas. Cada triunfo que va acumulando Carlomagno y su hueste de caballeros se acompaña de música, cada escaramuza tiene su ritmo sonoro y cuando se presentan diálogos los silencios musicales son importantes, no tanto así el momento de las batallas, que incluso se magnifica con el sonido que emiten los machetes al chocar.

La música repercute en la teatralidad al formar un *continuum* que permite reconocer la música de la danza. La melodía se reconoce como exclusiva de esta danza en la región estudiada, pues se tiene conocimiento que en otras poblaciones de la zona oriente del Estado de México la música tiene instrumentación diferente y por lo tanto los sones adquieren otro carácter. La progresión dramática no se presenta sola,

se acompaña de la música, permite una dinámica evidente, compleja y renovada que reconoce situaciones, sentidos, intensiones de la propia danza durante su ejecución. Así cada movimiento musical es el responsable de recrear formas, funciones, cadenas de ficciones.

Las circunstancias y los contextos en relación con la música la delimitan, la someten a las necesidades expresivas del grupo que danza, el contexto se convierte en un orientador que indica la intensidad con que tienen que realizarse los movimientos, el ritmo al que tienen que realizarse las acciones, ayuda a la confección del tiempo y el espacio teatralizado. Es un juego de oposiciones en donde se presenta una multitud de efectos binarios que acrecienta sus horizontes de comprensión. Pero la música, el ritmo que se concatena con la misma, no fluye sin el movimiento, que hace tangible a la danza a partir del cuerpo que se desplaza y en cada meneo que ejecuta hace ostensible un universo interpretativo.

Cada movimiento corporal realizado en la escena adquiere una fisonomía específica. La serie de gestos, desplazamientos, posturas que el cuerpo del danzante adquiere en un tiempo y espacio teatralizado, comunica y conduce a la adquisición de significados contextualizados, mismos que pueden ser leídos desde la partitura cinética como pasos, gestos y expresiones que sitúan múltiples intenciones en cada movimiento.

En lo que se refiere a los pasos, en las cuadrillas de análisis se observa la tendencia a los deslizados, no obstante puede presentarse el brincado y pisado, dependiendo del episodio que se danza. En el caso de la cuadrilla de San Felipe, sólo en ciertos momentos presenta la parte de los diálogos, de manera regular sólo se danza y muestran a los bandos en lados opuestos. En dos ocasiones se observó que se hacían cruces entre ambos bandos, pero siempre se desplazan de un lado a otro. El lugar donde se realiza esto es el interior del templo o en el atrio.

El dibujo de los desplazamientos de manera regular en todas las danzas se desarrolla a través de líneas, o bien en serpenteado y el paso utilizado es la marcha, aunque se observó que cuando no representarán parte de los diálogos, el paso tiende a ser deslizado y en otros brincado y pisado. Varía según las condiciones del lugar donde se presentan. El encargado de la danza solicita a los mayordomos que les dejen el mismo espacio cada año, por eso cuando llegan los danzantes desplazan a los visitantes o danzantes que ocupan ese lugar, no obstante en ocasiones llegan a compartir parte del mismo espacio.

Cuando la cuadrilla se dispone a realizar la danza y toca la parte de los diálogos, se observó que el espacio lo distribuyen de forma rectangular o cuadrada. Si el lugar lo permite, cada bando se coloca en los extremos, los músicos se colocan a un lado con la finalidad de que se escuchen los sones en todo el espacio utilizado para danzar. Los asistentes se colocan a los laterales donde pueden observarla, aunque en ocasiones por disposición espacial pueden estar a espaldas de cada bando. La danza tiene entonces la particularidad de adaptarse a los espacios, sean amplios, pequeños o estrechos, el objetivo de danzar tiene que cumplirse.

Lo espectacular de la danza está en el momento de las batallas grupales, pues el sonido emitido por los machetes al momento de chocar, los movimientos, gestos y expresiones se amplifican y llaman la atención de los feligreses que asisten a la fiesta. La fuerza, la intensidad y dinamismo que aplican a los movimientos en esta parte de la danza es similar en todas las cuadrillas. Llama la atención en el caso de Santa María del Monte donde en algunas escaramuzas participan las mujeres que interpretan a Floripes, además se distribuyen para que en cada bando se haga presente al menos una mujer. Las mujeres que llegan a participar en el bando de los cristianos, personifican princesas.

Los gestos y expresiones complementan el acto representacional, los participantes de acuerdo con el personaje que interpretan y la situación que representan moldean, dan cuerpo y vida a cada héroe que les toca personificar. Las máscaras sin duda alguna magnifican cada movimiento, cada acción ejecutada, de tal manera que dotan de fuerza a la danza, la magnifican y propician que las posturas y posiciones adquiridas salgan de la cotidianidad, rompan el eje de los movimientos mundanos y se registren de manera ampliada. La energía no es la misma, requiere presentarse de manera distinta.

Cada personaje acumula una serie de intenciones con respecto al movimiento corporal. Carlomagno y Balán por tener un rol diferente al resto de los personajes requieren de cimentar cierto tipo de expresiones, sobre todo en los momentos en que se realizan las embajadas, o bien las batallas. Cada uno de los caballeros de ambos bandos le impregna vigor, dinamismo, amplitud al momento que interactúa con el resto de los personajes, y a partir de intervenir se observan actitudes y comportamientos que se ven reflejados en desplazamientos sobre el espacio.

El flujo de energía que se puede observar en cada uno de ellos depende de quién lo interprete. Es recurrente en las cuadrillas que los personajes que requieren de mayor energía en su intervención, como son Oliveros, Roldán, Fierabrás, Floripes, sean interpretados por danzantes jóvenes o de mediana edad, dejando reposar la

interpretación de los emperadores Carlomagno y Balán en danzantes de edad madura que rebasan los 45 años en promedio. Se busca un equilibrio, los personajes que requieren de mayores desplazamientos, energía, intensidad en su interpretación tienen que ser ejecutados por danzantes que puedan realizar los movimientos con estas características. Esto implica un manejo de habilidades que requiere el danzante.

Cada movimiento intencionado es vuelto a significar una y otra vez a partir de la construcción de acciones corporales que están íntimamente relacionadas con el resto de los componentes de la teatralidad. Entonces, la segmentación corporal, la dirección, la velocidad y la energía que articulan un *complexus* adquieren nuevas dimensiones en el momento que cada movimiento se ejecuta durante la danza. Los personajes se distinguen del resto y en momentos se funden en un colectivo que responde a las necesidades planteadas por la comunidad, el contexto en el que se desarrolla. De esta manera la forma que va adquiriendo el movimiento se significa en un tiempo y espacio teatralizado, pero también ritual.

Significa que cada movimiento accionado durante la danza, matizado por la interpretación de cada ejecutante, se vincule con el espíritu, la racionalidad y el juego que la colectividad determina. Cada cuadrilla impregna de coherencia cada movimiento, hace comprensible para sí mismo la gesticulación, el conjunto de expresiones. De esta manera el movimiento se aleja de la cotidianidad pero tiene relación íntima con el sentir colectivo, con la gama de expresiones sacadas de la cotidianidad. Los actores-personajes vuelven a actuar la realidad, misma que está en perpetuo movimiento. En cada encuentro entre los bandos, a partir de las embajadas, los combates, los desplazamientos por distintos espacios, aparecen distintos lenguajes que se mantienen a lo largo de la representación.

Los lenguajes corporales, orales y escritos aparecen como medios a partir de los cuales se comunican los personajes, se interactúa. La percepción de los participantes se amplifica a cada momento y repercute en la manera que envían los mensajes hacia ellos mismo y los observadores que están presentes.

En esta interacción se observa la construcción de tiempos y espacios teatralizados que son delimitados por el ritmo del movimiento y la proxemia manifiesta durante el desarrollo de la danza. Las distancias entre los ejecutantes, entre cada personaje se hace notar a partir de cada movimiento expresado, en el conjunto de situaciones de enunciación que va gestándose durante la danza en cualquiera de sus momentos, durante toda la narrativa.

De ahí que las comunicaciones verbales y no verbales se articulen, las distancias entre actor-personaje con respecto al público se demarquen, pero al mismo tiempo desaparezcan y la teatralidad se amplifique y se expanda impregnando el ámbito festivo y territorial, determinando conductas y comportamientos colectivos relacionados con la religiosidad, motivo que funda la danza, la fiesta, la colectividad. En consecuencia, todo aquello que se articula a partir del personaje, del movimiento, de la música y viste a la danza, forma parte de la parafernalia, sin embargo es preciso aclarar aquello que corresponde a lo escenográfico y utilería.

En el desarrollo de la investigación se observó que eventualmente incorporan elementos, como es el caso de la cuadrilla de Santa María del Monte, donde en los últimos cuatro años ha aparecido un armadillo disecado que es colocado del lado de los cristianos. Cuando se les preguntó a los participantes el porqué su aparición, mencionaron que era para darle mejor vista a la danza y que no tenía mayor significado. Esto por supuesto que en un principio confundió, sin embargo al no tener otro significado mayor, forma parte de lo escenográfico.

En el resto de las cuadrillas, el propio templo, o bien otros elementos cercanos lo hacen aparecer como escenográfico y la danza de esta manera se posesiona de un espacio físico para volverlo teatralizado. Se encontró que lo escenográfico no es determinante para la representación, pero en el caso de hacerse presente, permite hacer más entendible la ficción al igual que la utilería.

La vestimenta, al momento de articularse con los anteriores elementos, da mayor vistosidad y permiten diferenciar a cada bando o en su caso delimitar los sentidos que aparecen en la propia danza. La manera que viste uno y otro bando orientan a los danzantes a subrayar las características de los personajes, a dotarlos de significados. Aunque no en todas las cuadrillas queda claro el significado de los colores y los bordados que aparecen en ellos, tienen la noción de que los colores claros implican una cercanía a la religión católica-cristiana y la tendencia a colores oscuros a otras formas religiosas como es el caso de los moros que veneran a Mahoma. Las formas de las prendas de la indumentaria son interpretaciones sesgadas que ninguna de las cuadrillas supo interpretar, sin embargo lo vinculan a épocas pasadas contextualizadas en la Europa medieval.

El tipo de tela, colores, texturas, responde al contexto que vive cada una de las comunidades, mismas que mantienen nexos con un pasado; pero además se anexa a dinámicas comerciales globalizadoras, por lo tanto la aparición de zapato tenis o

guaraches no genera conflicto alguno en los propios danzantes y mencionan que lo importante es bailar teniendo cuidado de mantener “la tradición”. No importa que vayan apareciendo elementos nuevos y se combinen con los existentes, de tal manera que el tipo de prendas son simbolizadas a partir del contexto en el que aparecen.

Es claro que la religiosidad que impregna a la danza la dota de sentidos religiosos comunes compartidos en colectivo y se extiende a otros lugares, por ello cabe hablar de territorialidades religioso-dancísticas, o bien socioculturales, así como de la formación de redes interpretativas, mismas que son dotadas de sentidos religioso-rituales manifiestas en las danzas. Dichas características confluyen en usos, costumbres, conceptos que amplifican los actos teatralizados que convergen en el hecho dancístico.

Cada uno de los elementos estructurales de la teatralidad que se manifiestan en la danza de *Los doce pares de Francia* adquiere su propia dimensión, se comunican para darle forma, estructura. El tiempo-espacio, acción-ficción, máscara-personaje, música, movimiento, parafernalia, todos en interrelación permanente, construyen formas de comunicación que se expresan a partir de cadenas de rituales, de formas expresivas que hablan por sí mismas. Cada pueblo danzante se dimensiona una y otra vez cuando se teatraliza, cuando habla de sí mismo a partir de la danza.

En los vértices en los que confluye la teatralidad pueden apreciarse las múltiples configuraciones que adquiere, mismas que se dinamizan, dialogan con realidades socioculturales concretas, como es el caso de las cinco comunidades estudiadas. En todas ellas los sujetos se convierten en el eje central, en ellos se deposita la posibilidad de tomar conciencia del entorno, de transformarlo.

Así la teatralidad se convierte en un *complexus*, generador de procesos, constructor de imaginarios, regente de conflictos y canal de comunicación, pero también permite vitalizar a los sujetos, dotarlos de herramientas que lo posibilitan como actor social que crece en un universo que construye otros universos. Permite a los danzantes que expandan los sistemas de creencias que son compartidos, que se dialogue para abrir nuevos senderos de aprendizajes y conocimientos, se revitalice el conjunto de representaciones sociales, y a su vez se expandan nuevos espacios a partir de las danzas, se conecten con una diversidad de sentidos.

En síntesis, el conjunto de los elementos estructurales de la teatralidad da cuerpo y forma a los actos representacionales vertidos en las danzas de conquista, se observa una dinámica cultural en la que el sentido escénico-dramático está presente en todas y cada una de las comunidades estudiadas. Aparece la construcción del sujeto teatralizado

como un ente capaz de crear y recrear mundos ficcionales, pero además en conjunción con la teatralidad social es capaz de dinamizar todo su entorno transformándolo.

Esto implica que la danza teatralizada rebase las fronteras estético-artísticas para convertirse en una metodología que permite ubicarse en el mundo, actuar en él, conformar redes de entendimiento y conocimiento para activar la praxis y de esta manera mejorar las formas de comunicación y expresión que requiere para existir. Es accionar el mundo ficcional que a su vez acciona el mundo real.

Si esto sucede, quiere decir que entonces todo el conjunto de prácticas materiales y simbólicas se dinamizan no sólo en la danza, sino en la cotidianidad. Y aunque el motivo sea religioso, se extiende más allá, incluso impacta en distintos tenores a la comunidad en su totalidad, ya que menciona que es algo propio del lugar. Entonces este sentido de apropiación permite vislumbrar rasgos identitarios que van construyéndose. Cada año que se participa en la festividad ocurre una renovación de votos, pero además se confirma su cultura, se reproducen costumbres, tradiciones que moldean en cada paso, cada gesto, cada relato inmerso en la danza. Los sentidos de pertenencia y diferenciación se expanden.

Es importante mencionar que estos actos representaciones, no están separados de otros procesos comunicativos y expresivos, antes bien se relacionan e impactan de manera continua pero también son afectados por el movimiento que tienen los otros procesos. Me refiero a lo político, a las convulsiones sociales que la misma sociedad condensa, la economía, el desarrollo de la tecnología. Sin embargo aunque puedan combinarse procesos en un momento determinado, es de reconocer que las danzas tienen su propia génesis y exégesis que en este caso hemos tratado de interpretar a partir de la teatralidad.

No todo está dicho, queda un conjunto de rasgos que por el tiempo no se profundizaron, sin embargo el camino está dado, sólo hay que caminar, afrontar los retos que la realidad demanda en los vértices de cambio constante. El modelo propuesto de la teatralidad es una posibilidad más para interpretar este complejo dancístico que ha manifestado la tendencia a desaparecer; pero se resiste a ello, cada año revive, se renueva y permite a los integrantes de la comunidad existir con ella al mismo tiempo.

El tiempo-espacio, la acción-ficción, la máscara-personaje, la música, el movimiento, se convierten en una propuesta para interpretar no sólo a este conjunto de danzas, estos rituales, sino una gama de actos representaciones que día a día

se presentan en cada comunidad, en cada poblado. Pero es preciso ahondar más, delimitar, precisar cada uno de estos elementos y explorar otras manifestaciones representacionales dignas de analizarse.

DANZAS Y JUEGO-DRAMA: UN ENSAMBLE SOCIOCULTURAL

El recorrido que se ha dado con respecto a la danza, la teatralidad y la relación que manifiesta el complejo de danzas de conquista, ha permitido caminar por diversos senderos, que van desde lo estético creacional; los mecanismos utilizados para implementar formas de comunicación; la comprensión y análisis de los elementos estructurales de la teatralidad; el acercamiento a la comprensión del complejo de danzas de conquista; un acercamiento a la descripción de los pueblos danzantes de la zona poniente del Estado de México; así como el descubrimiento de la teatralización expresa en la danza *Los doce pares de Francia*.

Centremos la mirada en ese cuerpo de discusión para encontrar las conexiones necesarias y vincular a la danza como parte de la vida cotidiana, a pesar de manifestarse como extracotidiana, y dar pauta a la configuración sociocultural que conduce las acciones del colectivo que danza. Es hacer alusión a realidades construidas, en donde el sujeto aparece en relación con otros sujetos y la realidad circundante, pero además con las creaciones, formas de organización, así como el desarrollo de estructuras de pensamiento. Por ello se habla de sentidos socioculturales, de interacciones producidas por los sujetos que danzan, o bien producen relaciones a partir de las teatralizaciones.

Las danzas de conquista se estructuran entonces como una combinación de factores sociales y culturales de las que se desprenden procesos de aprendizaje que generan conocimiento y conciencia del entorno natural y social. Son acciones que contienen un alto sentido lúdico, una carga de disfrute, distensión de la cotidianidad, de lo laboral. Son catarsis que subliman, que comprimen las emociones, encausa sentimientos, afecciones, libera tensiones. Es una manera de escapar de la cotidianidad a partir del movimiento, de la simulación.

En este ejercicio dialéctico-lúdico las acciones se liberan, son ejecutadas desde una heterogeneidad de dispositivos, el tiempo y espacio adquieren distinciones, matices que son bosquejados en la propia danza-teatralidad. Sin embargo, es preciso aclarar que el juego se condensa con los elementos estructurales y libera a cada uno de ellos

al romper las ataduras y convencionalismos a los que en ocasiones se sujeta. Es en este camino que el sentido lúdico, en cuanto a la representación, rompe su propia inercia y prefiere no atarse a esquemas, modelos.

Para el caso que concierne a la danza de *Los doce pares de Francia*, el sentido lúdico se expande hacia una diversidad de territorialidades que adquieren formas rituales. Las interacciones entre los actores-personajes, los actantes y el público se diversifican, amplifican, la espontaneidad rompe el silencio. De esta manera el juego-drama acrecienta cada acto que realiza como acontecimiento convivial. Es decir la necesidad del encuentro con el otro, el colectivo para generar la interacción en la construcción de actos únicos que requieren de la presencia, de la participación activa.

Implica reconstruirse en la cotidianidad y en actos extracotidianos como es la danza considerada como acto teatralizado, donde lo escénico sea tangible, donde el drama se activa a partir del movimiento, de los lenguajes y acciona una y otra vez, mueve los hilos conductores para metamorfosearse, duplicarse a partir de la utilización de máscaras. La propia gestualidad comunica, expresa, estructura rituales, simbolizaciones. El contacto perpetuo entre los distintos componentes escénicos se expresa en todo su esplendor y también inicia cuando se tiene la oportunidad de jugar a ser otros sin dejar de ser el mismo. Cada personaje que aparece toma vida, acciona el drama y la escena, acciona la teatralidad.

Implica simular acciones, pero además dramatizar actos desde la propia cotidianidad. Es pararse en la incertidumbre con la intención de significar aquello que nos rodea. Involucra contradicciones, pero que tienen en todo ese movimiento un sentido crítico de la realidad, rompe las barreras de lo ilusorio para colocarse en verdades que son mentiras, o bien mentiras que son verdades. Es pararse en el centro de la vida misma.

Cada una de las cuadrillas de danzantes observadas se ve implicada en actos conviviales impregnadas de un sentido lúdico-dramático que reflejan de una u otra manera relaciones que devienen del conjunto de prácticas materiales y simbólicas. La conjunción de sentidos étnicos aparecen, procesos identitarios contrastan, significaciones múltiples, diversas y heterogéneas florecen. Todo contrastado con otras formas de convivio emanadas de la cotidianidad que responden a las necesidades particulares y compartidas de cada comunidad danzante. Por consiguiente la danza al teatralizarse gesta en sí misma un sentido de reproducción permanente que se refrenda en el contexto y en el conjunto de actos teatralizados propios del grupo que la realiza.

Danzar no es sólo mover el cuerpo, implica tener conciencia del entorno, vincularse con el medio natural y social en que está inserta.

Durante el trabajo de campo no se encontró un vínculo directo de las danzas con la producción agrícola, sin embargo varias de las fiestas donde se danza en cierta medida reflejan un sentir con respecto al entorno natural. Lo que sí aparece como algo recurrente y compartido en el colectivo, y se convierte en el motivo de participación, es la estructuración de un sistema de creencias católico-cristiano que evoca un pasado y edifica un presente y se proyecta hacia un futuro no distante.

Como refieren los participantes, se danza como *manda* es un ofrecimiento realizado con la intención de solicitar ayuda, favores o en otros casos agradecer lo que se ha recibido. En estos términos, danzar implica la necesidad de comunicarse con las deidades, pero aplica también para comunicarse con el otro a partir de un conjunto variable de lenguajes que son matizados a partir de la representación que son teatralizados. Por ello, la simulación de batallas, la violencia que contiene, adquiere una justificación bajo el esquema de un sistema de valores que determinan esa manera de intervenir y actuar. Dichos valores están impregnados de una religiosidad y justifican esa manera de intervenir en la realidad.

Implica además un conjunto de rituales socio-religiosos. En cada uno de ellos los sincretismos emergen sin generar contradicciones, amplifican el ámbito festivo y la aparición de formas simbólicas impregnadas de un sentido étnico cultural, el cual se identifica a partir de varios vértices, como es la recuperación de la memoria histórica ubicada en la conquista, la propia religiosidad, así como la interpretación lúdica festiva de la danza.

Un elemento a observar es la aparición de cristos, que representan la paternidad. Cristo se posiciona como el responsable de dar cobijo, abrigo y dotar de valentía a los combatientes que justifican el uso de la violencia porque son defensores de la religión. Pero también aparece la virgen que encarna a la madre, simbolizada como aquella que protege, dota de amor y permite el perdón.

En este juego, la fuerza y la benevolencia aparecen de forma intermitente en la danza. Amor-fuerza se convierte en un binomio que en sí mismo puede generar contradicciones pero en la danza se convierte en eje que provoca estímulos que desencadenan acciones. La imagen del padre y la madre corroboran la aparición de la familia, pero de una familia religiosa que hace todo para sustentar su sistema de creencias. Lo importante a destacar con respecto a la aparición de estas figuras

religiosas es que la violencia que se manifiesta en la danza con la intención de imponer a una religión sobre otra se justifica plenamente.

En estas circunstancias, lo lúdico no genera contradicciones con la violencia que se expresa en la danza. No son antagónicas, antes bien, son complemento, pues en un mismo tiempo y espacio conviven, toman cuerpo y dan vida a la representación. El punto de engarce que permite esto es la ficción, pues aunque refiera a formas reales, éstas han sido interpretadas, se han amoldado en el conjunto de discursos escénico-dramáticos o como se ha venido mencionando en líneas anteriores, se concreta el discurso engarzado en el conjunto de actos dancísticos teatralizados.

Desde esta perspectiva, el juego en relación con la danza fortalece la cohesión así como la solidaridad manifiesta entre los habitantes de una región o incluso de varias regiones. Si se toma a la danza-teatralidad desde una perspectiva festiva, se convierte en un regulador de emociones, de sentimientos, de afectos, lo que provoca en el colectivo su aceptación que parte del consenso social.

La idea de que las danzas *Los doce pares de Francia* sea un juego, no excluye que al mismo tiempo adquiera la fisonomía de ritual, un acto representacional, o bien puede decirse teatralizado, pues el solo hecho de desarrollarse en un tiempo y un espacio escénico-dramático sugiere la idea de una celebración ritual que apertura el diálogo orientado a descubrir la territorialidad cultural en una doble dinámica de aceptación y negación, pues el espacio físico, a través de los actos representacionales se convierte en un espacio alterno, un lugar que se manifiesta a través del uso que le dan los habitantes en el momento durante ese día, convirtiéndolo en un espacio festivo-ritual-representacional.

Todo ello da apertura a la teatralidad. Su aparición no es formal, irrumpe el orden generando una ruptura, se mueve a partir de las normas establecidas con la intención de generar ámbitos de libertad que da el juego, por eso la religiosidad se desenvuelve con facilidad entre los integrantes de la cuadrillas, así como con en el resto de la comunidad.

Mover el cuerpo, condensar diversos lenguajes en un mismo acto, tiene la intención no sólo de justificar un pensamiento religioso, es dinamizar ese pensamiento para ampliar su espectro. Por eso se justifica la violencia que se expresa en ella misma, donde existe la muerte de algunos de los personajes o incluso la glorificación que implica un sacrificio mediado por las deidades, por tanto su fisonomía puede ser lúdica-ritual, pues los enfrentamientos mostrados convierten a *Los doce pares de Francia* en comisionados directos para defender la religión única y verdadera, como dicen los propios personajes-actores.

El carácter lúdico controla la distribución del poder a través de imposición, del ejercicio del mismo, por ello se redimensiona como representación sociocultural. Desde esta perspectiva supera el peligro de la generalización, de su reducción a un discurso hegemónico que altere sus principios y bases, su comprensión se presenta entonces desde la complejidad, pues a la vez que implica contradicciones, se mueve entre la heterogeneidad, la diversidad y lo convivial.

A final de cuentas se impone como el conjunto de actos dancísticos teatralizados que abren un abanico de posibilidades para que a partir de ella se refleje y defina el grupo que lo lleva a cabo, se corporice a la identidad y el sentido étnico, se manifieste con libertad. En ese movimiento de construcción identitaria se accionan y ficcionan los mitos colectivos, la historia, dando sentido a la existencia, pues permite tener un vínculo con lo divino y lo terrenal al mismo tiempo, es decir, es la cultura en acción que mantiene y renueva las tradiciones bajo una guía de actos y formas dancísticas creativas.

El orden simbólico que inunda a la danza *Los doce pares de Francia* supone formas duales y complejas, donde el “yo” se diluye, donde ya no es importante tampoco hablar del otro sino de un “nosotros”, aparece el sentido nosotrico, y es que dicho proceso permite entender cómo se presenta un intercambio intenso de prácticas materiales y simbólicas enmarcadas en la teatralización, que al momento de accionarse implica la generación de impulsos motivacionales, situaciones sociales, discursividades, procesos comunicacionales, interacciones, intercambios profundos, manifestación de usos y costumbres.

Los ciclos festivos en los cuales se inserta y presenta pueden ser considerados como catalizadores que ayudan a las personas a seguir viviendo, a compartir experiencias, a interactuar y diversificar los proceso de comunicación, por eso el proceso emotivo de la danza es una experiencia compartida que se disfruta, pero al mismo tiempo es un medio para simbolizar y afectar las relaciones socioculturales, así como la comunicación y las formas de organización que son parte del grupo, provocando al mismo tiempo sentimientos comunitarios que llevan al intercambio, la reciprocidad, así como sistemas de organización sustentados en la fiesta.

Como afirman Alberto del Campo y Ana Corpas (2005), el conjunto de fiestas sincréticas en sí forman parte de sistemas religiosos, de la religiosidad popular que congrega elementos tanto materiales como simbólicos que guardan en sí elementos lúdicos, festeros. Contradicciones, pugnas, conciliaciones, conflictos, todo forma parte de la fiesta y en las danzas se observa esta dinámica.

A partir de la danza, la población conduce su afirmación local y confirma su identidad étnico-cultural, donde el juego adquiere cuerpo y sentido. Es decir, se establecen mecanismos que intentan resolver la existencia de conflictos históricos, políticos y algunos de otra índole, dando pauta a que se cristalicen los sentimientos de comunidad creando valores de autoafirmación que motivan la acción social, y dan pauta a la generación de un conjunto de representaciones sociales que van más allá de las realidades específicas y momentáneas que viven las poblaciones.

Así, la danza-teatralidad se construye una y otra vez en una temporalidad efímera, en un espacio alterno impregnado de significaciones, de tal manera que el juego permite descubrir no una, sino una multiplicidad de narrativas, de discursos, de actos culturales que adquieren sentido en la acción, en las situaciones por las que circula la palabra, el movimiento de los sujetos en cuestión, de los actores sociales que saben que la danza es una simulación que necesita recrearse no sólo para existir sino para dotar de vida a la propia comunidad.

Sin embargo, sigue presente un punto crítico, la danza no deja de ser un artificio representacional y ritual, de ahí que todos los acontecimientos que se suscitan a lo largo del día hacen posible la aparición de procesos de construcción de la identidad. Por tanto, la teatralidad manifiesta en la danza se convierte en una estrategia, una metodología contra la modernidad que desmitifica el discurso hegemónico que está latente, donde el danzante-actor se enuncia de forma distinta, rompe los cánones del entendimiento, de la razón europeizante, para presentarse redimido ante los propios y extraños. Es hablar de sí mismo a partir de algo que se impuso pero que ahora es recreado y resignificado.

Las cuadrillas de danzantes comparten una serie de usos y costumbres, actos rituales, ceremonias, un calendario festivo que desencadena la identidad regional. Pero al mismo tiempo las características particulares de cada comunidad, los lazos familiares, comunitarios, dejan entrever lo local, de esta manera estos niveles se manifiestan de forma variable, emparentándose a temporalidades específicas, formando una red convivial que se expresa en voz de los propios participantes.

A final de cuentas, la forma en que interaccionan durante la fiesta, la danza, demuestra las características socioculturales que fundamentan a cada población, que de una u otra forma parte del sustento se puede interpretar a través de los imaginarios que permean la celebración y la propia teatralidad.

Recrea una serie de valores que activan la acción social, movilizan las partituras interpretativas de la representación misma donde los participantes encuentran respuestas a interrogantes sobre su vida, su porvenir individual y colectivo, recuperan su pasado y presente en un mismo tiempo-espacio a través de la simulación, de la acción-ficción. Es una forma de obtener control sobre sus vidas para de ahí construir sobre bases sólidas su porvenir.

Aminorar tensiones, represiones, es una manera de abrirse al gozo, al juego que genera su propio sistema simbólico en el que se conjuntan lenguajes, códigos, simbolismos, abre nuevos tiempos y espacios escénico-dramáticos, interpreta la realidad, se acciona, se simula. Esta dinámica permite la aparición de rupturas con la cotidianidad y al mismo tiempo nos devuelve a la misma y aparece el juego que reanima las interacciones, reales y fingidas, entre todos los que de manera directa o indirecta participan y forman una noción de totalidad significativa donde el cuerpo es el eje rector, orientador de toda interpretación.

El artificio bajo el cual se narran las historias de *Los doce pares de Francia* es una composición de nociones sobre la realidad, gestado a partir de la convivialidad que estructura poéticas que los propios y ajenos a la danza van tejiendo. La danza y cada acto teatralizado generan la producción de sentidos y significados que la dinamizan. Es decir, los componentes temáticos, simbólicos, que estructuran estas danzas son abordados desde lo histórico para redefinir el contexto desde el cual se estructuran.

Es preciso dialogar sobre las confrontaciones y cómo las luchas son entre demonios y ángeles, entre cristianos y no cristianos, donde unos y otros se disputan el predominio de los cielos o la tierra, donde la risa, la transgresión, están presentes dando pie a la aparición del juego-drama como un elemento estructurante.

Es importante resaltar que las categorías de análisis promueven nuevos campos de investigación donde los protagonistas podrán escribir su propia historia, su devenir, respecto a la reconstrucción de la memoria histórica y el sentido étnico cultural que se recrea en el actuar dancístico y, por supuesto, de la construcción de la identidad.

Innegable es que este complejo dancístico proyecta sentimientos, afectividades, encuentros, desencuentros entre los sujetos y las colectividades, regula los sistemas bajo los cuales se rigen las peticiones, los agradecimientos, las mandas dirigidas a las deidades, llámense cristos, vírgenes. Cada paso, cada movimiento, desplazamiento, deposita su aprendizaje a partir de la tradición oral, en los usos y costumbres compartidas y particulares que cada cuadrilla mantiene para sí.

La importancia del encargado de la danza, porque en él se deposita la confianza, la orientación de la danza sustentada en los mecanismos o formas de organización sustentadas en las mayordomías, aunque en ocasiones se extiende más allá de lo religioso, cuya finalidad es atender las necesidades particulares de cada población o comunidad.

El movimiento, lo verbal gestado en un tiempo-espacio, se conducen en esta danza a partir de lo escénico, donde el contacto íntimo se apertura y es absorbido por todos los participantes, los elementos y cogidos verbales y extraverbales que producen el drama, la escena. Por ello el tiempo en la teatralidad no sólo evoca un pasado en el que se impone y prevalece un discurso del poder, sino que el poder se diluye en cada frase, y se corrobora a partir del movimiento. En cuanto al espacio, se precisa como una manera de apropiación que se refleja en el respeto que guardan los propios danzantes y el público que observa. De esta manera la convivialidad se expande, se multiplica y recrea en cada uno de los que participan de la danza en sus diversas facetas o momentos.

Esto se presenta porque la teatralidad tiene una conexión directa con la cultura viviente (Dubatti, 2007a), donde el convivio se considera el principio de la teatralidad por su naturaleza oximorónica como acontecimiento. Implica que la generación del acontecimiento dancístico teatralizado, antes que expulsar, invita a habitar, acorde con los valores y formas de relacionarse de cada comunidad en particular.

Así, lo escénico de la danza se concibe como fuente de conocimientos y saberes que pueden pasar inadvertidos porque permanecen en un tiempo y espacio limitado, todo ocurre en el instante y desaparece, pero eso no limita su capacidad simbólica. El conjunto de acciones corporales y verbales vertidas en la danza se convierten en el medio para que el “otro” las observe. Por eso es acontecimiento vivo, único, irrepetible.

Si el hombre es quien genera las acciones, éstas tienen que ser observadas por otro en una proximidad íntima sin mediación alguna. Entonces la existencia de la danza teatralidad se da por el conjunto de acciones que comulgan entre quien las realiza y quien las mira. Acciones que son producidas con la intención de que se trascienda la realidad, la empírica, para adquirir el carácter poético a partir del artificio.

Está de más decir que toda acción-ficción parte del plano histórico-cotidiano, pero se trasciende para formar una zona de alteridad (Dubatti, 2007a). En este giro de movimientos el convivio se gesta, se amplifica y desarrolla. De igual manera el acontecimiento poético (dancístico), pero su marca se da a partir del salto ontológico respecto de la realidad cotidiana, lo que provoca una desterritorialización.

Por su parte, el espectador observa pero es incitado por el convivio, dando cabida a una triangulación que estructuran la convivialidad. “Acción de presencia, acción poética y acción de percepción se multiplican, se entrelazan, fusionan y distinguen en interacción de metamorfosis permanente” (Dubatti, 2007a: 36).

Por eso la teatralidad genera como sustento a la convivialidad, que implica la reunión de varios sujetos que coinciden en un mismo tiempo-espacio en convivencia para estar con el otro/otros y con uno mismo. Pero no es solamente presencia, es diálogo, reconocimiento de todos, proximidad que implica sociabilidad. Es el tejido social en vivo, tomando como referente la representación de realidades alternas presentadas a través de la ficción, de la teatralidad. Es la cultura viva a partir de la cual se asignan papeles y roles a vivir y observar.

Por lo anterior, el tiempo y el espacio se vuelven a significar a través de la ficción que se integra de manera profunda con la generación de imaginarios cosmogónicos incorporados a una religiosidad encarnada en la danza, en el movimiento, en la celebración y ofrecimiento a las deidades, sean éstos cristos, vírgenes o santas, deidades que responden a las necesidades planteadas por los habitantes que desempeñan un ejercicio de reciprocidad, de veneración y agradecimiento.

Cada cuerpo vive, muere y renace en cada movimiento, en cada paso, en cada desplazamiento. Es un movimiento circular que permite acercarse a ellos mismos, reconocerse y entablar un vínculo estrecho con las divinidades. Es un acto permanente de convivialidad entre el hombre terrenal y las deidades. Actos de comunión, comunicación y ejercicio que provee de vida. Una vida intensa, profunda, vinculada a la tierra, a la naturaleza, madre que provee a sus hijos de bienestar, de salud, de fraternidad.

La teatralidad ordena entonces cadenas de actos conviviales, orquesta argumentos religiosos que prescriben una y otra vez los sentidos y significados comunicativos. Todo ello refleja un juego argumental circunscrito al hombre y la deidad, al hombre y la naturaleza, al hombre y la madre tierra. Acto de comunión que intensifica y acentúa al hombre en un acto lúdico que libera tensiones.

Las comunidades aceptan, se apropian y reconfiguran los discursos, la manera en que los hacen propios, ya que a partir de ellos se convierten en formas vivas que se encarnan en el propio sentir de los sujetos, del colectivo, lo que trae como consecuencia la adquisición de nuevos sentidos, nuevas significaciones. Así, aunque un mismo texto sea tomado como referente, adquiere diferencias en las maneras de interpretarlo, de representarlo, de vivirlo, de ficcionar y jugar a través de él.

Es una manera de orquestar el convivio, conformar la religiosidad, de vivir la comunidad y por ende activar los actos comunicacionales y expresivos a partir de la teatralidad. El tiempo teatralizado y festivo se vive de manera diferente y el espacio se significa de acuerdo con los intereses y necesidades de cada población.

Sin embargo, el juego-drama visto a través de *Los doce pares de Francia* sigue siendo un punto de convergencia, permite la integración. Área lúdica que activa los actos de coexistencia que se fortalecen a través de la representación, de los imaginarios sociales, de los sentidos de pertenencia y diferenciación. Representación viva que se niega a morir y renace cada tiempo festivo, en cada movimiento, cada gesto, cada diálogo.

REFLEXIONES FINALES

Pensar sobre alguna realidad, ante la diversidad que presenta hoy día el mundo contemporáneo, implica un ejercicio reflexivo que, visto de manera comprometida, puede tener disímiles implicaciones. En primera instancia se requiere comprenderla como proceso, meditar respecto al establecimiento de las relaciones socioculturales constituidas entre los sujetos. En segundo lugar se manifiesta el traslado, el cambio o incluso la transformación de las relaciones y el pensamiento a partir de la interacción y la socialización.

Lo anterior es un señalamiento respecto a los procesos de aprendizaje, y por ende, a la adquisición de nuevos conocimientos de la realidad en la que se está circunscrito. Por ello, es necesario cavilar sobre el conjunto de actos teatralizados que están presentes en cada ámbito y momento de la vida cotidiana, dibujados a través de la fisonomía de la representación, de la configuración escénica.

Como expresa Ileana Azor (2014), reflexionar sobre la teatralidad en correlación con el conjunto de prácticas sociales es mirar las relaciones íntimas que conecta con la realidad circundante, mismas que van más allá del teatro, para estructurarse como parte de la vida sociocultural, en un frenético dinamismo en donde la interacción se ejerce para impulsar una comprensión del entorno que desemboca en una multiplicidad de matices culturales.

Este pensamiento justifica la legitimación de actos que requieren de la presencia de los sujetos en acción constante, a partir de los cuales se reconstruyen territorios, pero ante todo un diálogo con la historia que permite encontrar relacionamientos entre verdad y sustitución. Así, toda realidad teatralizada aborda verdades, aborda similitudes, y para ello requiere de presencias tanto individuales como grupales.

La ilusión de algo recreado se convierte en verdad y una verdad se puede trasladar a ilusión, pero sea una u otra posición, la simulación; parte sustancial de la teatralidad y por ende de lo escénico, se convierte en una multiplicidad de espejos a través de

los cuales miramos, construimos y reconstruimos nuestro entorno, ya sea a través de las identidades, o bien de territorialidades que se traslucen en el universo festivo y dancístico representacional.

La verdad aparece y desaparece entre un torbellino de imágenes, sonidos, tiempos y espacialidades; entre la presencia y la representación, y es sustituida de manera constante, pero también revelada. En este juego se exhiben desplazamientos, se disgregan similitudes y diferencias, pero ante todo se legitima lo que tenga que legitimarse. En ese sentido los procesos de comunicación, los sistemas de interacción, así como la trama de la vida se vuelven a articular con la finalidad de plantear y en su caso justificar las diferencias o similitudes (Azor, 2014).

Pero si bien los actos representacionales exteriorizan diferencias o semejanzas, a través de ellos se advierte el diálogo con el otro. Es un juego en donde se mueven y deslizan de un lado a otro las circunferencias del yo y el otro. En este ejercicio se regenera de manera constante la interpretación, la significación de la realidad representada, que si bien muestra tiempos y espacios escénicos y contemplan acciones y ficciones, juega con la historia y el presente, a final de cuentas hace visible la realidad representada y por ese simple hecho, constituye presencias.

Estas presencias llenas de imágenes obligan a pensar una y otra vez sobre la realidad en la que se circunscribe la representación. Adquiere presencia en sí misma, pero crece conforme desemboca con el público asistente. De esta manera, la convivialidad adquiere un lugar especial en el desarrollo de la representación.

Este convivio se justifica a través de las presencias, de la interacción constante que se mueve al ritmo de cada son, en cada texto expresado, en cada articulación que aparece entre quienes participan de la teatralidad, como creadores, como hacedores, como espectadores. Cada uno se integra a partir de la red de relacionamientos comunicacionales inmersos en el ámbito festivo, en las danzas, en la serie de actos que celebran la vida, la religiosidad, la existencia de cada uno de los participantes en cada representación.

Los relatos que se cuentan adquieren vida, pero en el caso de las danzas la existencia se distingue a través del movimiento, meditante los cuerpos vivientes que se subdividen en conjuntos de imágenes simbolizadas, en donde emerge la corporalidad que se mece en un universo de sentidos y significaciones que van y vienen, en desplazamientos interminables de gesticulaciones que encarnan visiones de la vida, de la realidad (Csordas, 2003).

Desde esta perspectiva las danzas-drama, y por ende, las danzas de conquista planteadas en el presente escrito, producen en sí mismas una dramaturgia escénica que opera activamente a través de la teatralidad y constituye un campo para la producción de identidades regionales, de experiencias afectivas y de construcción de sentidos en el público, que de manera activa se involucra con ella. Así se regeneran actos de convivialidad que soportan reconstrucciones de la realidad.

El conjunto de discursos vertidos en las danzas, en los actos representacionales, a partir de las narraciones escritas y de la tradición oral, se conjugan con aquellos que se manifiestan a partir de los actos convivales, de la recuperación de la memoria histórica, así como de la cultura viva que está presente. La manera en que se significa una y otra vez en cada ciclo festivo y dancístico forma parte de la vida comunitaria.

Por ello, es importante observar la transición de lo representacional a la constitución de actos convivales que se manifiestan de manera constante en el desarrollo de las danzas, pero que también no pueden separarse de los ciclos festivos, del juego eterno de la celebración, de la cadena de actos emanados de un sistema de creencias que ratifica el grupo de significaciones para generar cruzamientos entre la realidad y la ficción. Tan es así que las danzas y su desarrollo escénico representacional, estructuran todo un conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales, presentes y observables a partir de lo escénico.

El referente mayor del presente estudio es entonces el acto dancístico escénico en sí. Aunque, como es sabido, no puede desprenderse de lo contextual, de lo comunicativo y por supuesto de lo simbólico. Es necesario precisar que lo escénico solamente ocurre cuando todo confluye en un mismo momento, cuando los danzantes-personajes-actores y los espectadores comulgan, se hacen cómplices, es entonces que se afianza el acto convivial y se reelaboran actos procesuales lúdicos.

Sin embargo, en las danzas, y de manera particular en las danzas-drama estudiadas se conjugan relaciones híbridas, se descubren escrituras que reflejan tiempos históricos superpuestos, temas, lenguajes y medios propios del contexto en particular donde se manifiestan. De manera emergente y continua se generan desplazamientos, se constituyen campos que se comparten, creaciones escénicas que son parte de la cultura que las crea y en otros casos se apropia de los temas, de imágenes, de constructos impuestos en un momento determinado, pero ahora hechos suyos.

En el caso de las danzas de conquista, la idea, la superposición de temas, de la imposición en su momento, de la apropiación en otro y de la reconfiguración de formas e imágenes, de lenguajes y conocimientos religiosos son partes constitutivas

de las mismas. Esto se descubre a través de los discursos que integran las danzas; el uso de las máscaras, el color, el sonido, los desplazamientos en los espacios sagrados que se erigen una y otra vez cada ocasión que se danza.

La historia de Carlomagno es el pretexto para convertirse en otro, para jugar, para mirarse a sí mismo en una especie de distanciamiento escénico que se deleita con cada frase, cada movimiento descubre mundos en su propio universo, en cada encuentro y desencuentro consigo mismo. Al coincidir con historias ajenas, se integra, dialoga, pues en cada parte de la historia se aspira a la comunión entre él y la realidad, entre lo propio y lo ajeno, entre el interior y el exterior. Es una manera de entregarse a Dios, a la vida, a la comunidad.

Así, la teatralidad se convierte en un proceso de múltiples canales de comunicación, a través de los cuales se descubren dimensiones escénicas en las que se muestra significada y simbolizada la vida, pero también, las dinámicas socioculturales que matizan el convivio, los ejes de relacionamiento y a su vez se nutre de todo lo que le rodea. Es una manera de conferirle a lo escénico una carga significativa, un lenguaje propio que responde a diferentes dimensiones, que obliga a entrecruzar sus componentes estructurales a través de ello, re-elaborar la realidad, significarla cuantas veces sea necesario, tanto como se lo permita el grupo que la produce, cuya finalidad es comprender los desplazamientos de la realidad inicial.

Es una praxis en donde el movimiento se reconstituye a partir de otros movimientos, pero ante todo en el convivio que impregna a todos los participantes. Es un acto performativo que se hace presente a través de la corporalidad manifiesta en tiempos y espacios alterno-ficcionales, miméticos en reconstrucción permanente que transgreden la cotidianidad, permite que los cuerpos en movimiento dibujen formas, estructuren gestos y en cada una de sus acciones rítmicas encausen, modelen y concreten aprendizajes y crezcan posibilidades significativas.

La performatividad parece rebasar los límites de la teatralidad, así en esta perspectiva ya no se comprende como un espacio material de semiotización, pues la imagen y la acción del cuerpo viviente son un factor clave para comprender la performatividad que mantiene una línea comunicacional a través del ejercicio de la transdisciplinariedad, que atraviesa los fundamentos de lo escénico en sí y de la teatralidad (Adame, 2009). A pesar de ello, la endeble línea divisoria entre la teatralidad y performatividad implica un tránsito permanente entre acción y simulación. Operación real que no se limita a la ficción, contradice a la ilusión, por ello requiere de la interpretación.

Ambas estrategias se colocan en el mundo de las sensaciones, del cuerpo, de la sinestesia. Se sitúan entre el drama, lo escénico, la representación y se extienden hacia la vida cultural y social. Son un modo de creación que aporta lo experiencial, la vivencia, la construcción de acontecimientos, de tal manera que permiten la construcción de una red de conocimientos, mismos que son fundados a través de las experiencias de los sujetos, pero también se conectan con las subjetividades.

Es a través del cuerpo y las subjetividades que se modela, se reorganiza y estructura el conjunto de movimientos que forman parte de las danzas de conquista, donde la tierra y el cielo, lo divino y lo terrenal se trastocan, se designan relaciones de poder entre los propios danzantes, se codifican aquellas acciones corporales tanto religiosas como paganas. De ahí que la gesticulación sea solemne para los cristianos, de burla y libertinajes para los no cristianos.

La corporalidad opera entonces para articular sus propias capacidades de transformación mediante la ficción, genera movimientos en la comunidad, articula cadena de actos permitidos y aceptadas por la colectividad, pero ante todo permite que los sujetos sean danzantes espontáneos, o bien gente de la comunidad, de modo que aprecien y estructuren sus propias dinámicas para objetivarse, modelen sus ámbitos y referentes con los que conviven, aspectos que logran a partir de la representación y de la teatralización.

El sujeto-danzante en cuanto se mueve y desplaza por el espacio, moldea su cuerpo y sus movimientos dancísticos, pero también moldea los ámbitos socioculturales en los que interactúa, forja aprendizajes, reaprende a usar el cuerpo y con ello el nexo profundo que existe entre el cuerpo y la sociedad, entre el universo simbólico y la complejidad interpretativa de la vida sociocultural.

Es preciso acotar que aunque lo escénico se trastoca por lo extraescénico y cambie su manera de operar, de sintetizar, de expresarse, siempre mostrará el microcosmos en el que se circunscribe, porque el cuerpo en la danza representa, condensa en sí misma posibilidades discursivas, se reivindica como un punto de partida interpretativo (Escribano, 2011).

Las danzas-teatralizadas analizadas en la presente investigación forman un conjunto de fenómenos que tienen como base toda una historia y una serie de transformaciones, que se registran en las configuraciones que han adquirido con el paso del tiempo. Las incorporaciones y apropiaciones de nuevos temas, conceptos, realidades en las danzas, sin que ello venga en detrimento de las mismas, antes bien,

se han ido adecuando a las realidades en las que se circunscriben. Hechos tradicionales abiertos y reconstrucción de identidades se moldean entonces a partir de los propios participantes, de la manera en que se reconstruyen las redes de comunicación, las redes de intercambio y la intervención que se gesta en las nuevas generaciones de danzantes.

Cada región en donde se escenifican las danzas tiene la posibilidad de agregar, quitar o modificar elementos constitutivos de la teatralidad, además de ingresar nuevas maneras de mirar, de interpretar la realidad y hasta incluir o excluir variantes. Ante todo se manifiesta una pervivencia en la manera de convivir, de estar presente, de comunicarse entre los propios sujetos, entre los integrantes de las comunidades.

A pesar de que el presente estudio se realiza en la región poniente del Estado de México, específicamente en cinco localidades y pareciera un número reducido de cuadrillas, se convierte en un indicador significativo para conectar una red de actos escénico-representacionales en diferentes contextos, a fin de encontrar las similitudes y diferencias que pueden estar presentes en éstas y otras danzas.

Aunque las variantes se puedan observar en lo particular, la teatralidad permite descubrir la multiplicidad de maneras en que pueden encontrarse las escenificaciones de las danzas. Y es precisamente a partir de este estudio que se sugiere ampliar el horizonte interpretativo de las mismas, al contrastarlas con otras regiones del país, sin dejar de lado la posibilidad de contrastar con otras latitudes que compartan la cultura de conquista.

Los matices que se presentan en cada una de las cuadrillas demuestran y generan una amplitud interpretativa visual y sonora. Así, el conjunto de experiencias corporizadas, tejidas en las danzas-drama permiten mirar un conjunto de imágenes creadas en el pasado, pero recreadas a partir de un presente y de la cotidianidad inmersa en una memoria histórica, que pervive en los sujetos, en el conjunto de relaciones en la construcción de identidades múltiples.

El presente escrito se puede configurar como una propuesta, que si bien constituye nexos diacrónicos, su análisis apunta a una visión sincrónica, ya que implicó moverse en una inestabilidad teórico-metodológica. En esta movilidad y armado que manifiesta la teatralidad se regenera como una metáfora, un universo complejo en el que se cruzan saberes, conocimientos y experiencias. Con base en lo anterior, la teatralidad, junto con la performatividad, son estrategias para relacionar discursos y prácticas que condensan actos más allá del arte teatral, en donde se dibujan formas, estructuras y sistemas representacionales que nos vinculan a la dimensión sociocultural.

Estudiar entonces los actos escénicos en correlación con diferentes esferas políticas, históricas y religiosas es comprender la dimensión representacional, pero también la dimensión sociocultural vigente. Por lo anterior, es preciso reflexionar la infinita cadena de actos escénico-representacionales como una red de actos de convivencia donde la construcción de diálogos, encuentros y desencuentros mantienen escrituras, formas e imágenes que implican nuevas formas de producción escénica. Cada proceso cultural en el que se manifiesta, denota el pulso sociocultural del momento en que se exhibe.

Por lo anterior, la lógica con la que se abordó este escrito tiene que ver con la comprensión de la teatralidad como un dispositivo que genera acción, movimiento y crítica, un receptáculo de procesos, de lenguajes, de miradas en actos colectivos creativos. También implica la creación de espacios conceptuales cerrados para estructurarse en la hibridación, en el entendido de que ésta permite reflexionar sobre los actos representacionales y las unidades escénicas desde diferentes perspectivas socioespaciales apoyando, así, la transformación sociocultural. Es un punto de encuentro en donde coexisten el arte con la vida, la presencia con la representación, la ficción con la realidad.

Ahora bien, en cada una de las poblaciones observadas se determinó el campo semántico de la danza, en donde el movimiento y el conjunto de significados se desprenden de él mismo. Se visualizaron contenedores de simbolismos, que provocan un movimiento cognitivo desde el cual se resignifica la danza.

La danza de *Los doce pares de Francia* favoreció el descubrimiento de esta delimitación, de los campos de acción de realidades socioculturales que se conectan a través de redes comunicativas direccionadas a partir de la danza en forma de unidades sintagmáticas (en función de la conjunción del movimiento, la narración, el simbolismo), de la corporalidad y de la fiesta como eje ordenador y catalizador; además, la estructura que se diseñó para orientar el análisis enlaza su vinculación con la teatralidad y el convivio, que orienta las formas expresivas y comunicativas de todo acto representacional.

En cada acto escénico-dancístico se inicia vida, se reinventa tanto como sea posible para convertirse en una explosión de actos realizados con intencionalidad que trasciende la propia vida y se convierten en acciones no naturales matizadas por la ficción. En cada danza-drama se genera un desdibujamiento de la misma, asunto que fortalece su propia construcción y se mueve en una nueva composición en una zona de alteridad.

Máscaras de color rosado, rostros de hombres barbados contrastan con la piel morena, con la piel curtida por el trabajo, las manos duras por el manejo de herramientas y con una mirada de nostalgia y alivio ante la divinidad a la que se danza, ya sea para agradecer, para pedir o simplemente como un acto de contrición. La intermediación divina se convierte en el eje estructurante de esas representaciones sociales, de esos imaginarios que se vuelcan y convierten a la danza en actos rituales, en manifestaciones socioculturales.

Comprender cómo se estructura la danza a través de un conjunto de acciones-ficciones y cómo se arma e instrumenta en una totalidad mimética enunciante, permitió dimensionar cada acto en hechos significativos, en un arcoíris de realidades alternas que se arman a partir de las acciones, donde cada narración se trasluce en discursos que hablan de los sujetos, de múltiples realidades, pero ante todo de la existencia humana inmersa en un torbellino de escenificaciones. En cada población se pudo constatar cómo se comparten imaginarios étnico-culturales que derivan en la formación de una interculturalidad.

De ahí que la danza adquiera la forma de cultura, se exprese en ella la cosmovisión del grupo que la lleva a cabo, condense formas de comunicación. Con base en ello se plantean problemas, se observan dinámicas que adquieren el tiempo y espacio ficcional y cómo se transmiten discursos que configuran imaginarios sociales. Se hacen tangibles códigos de comunicación que matizan la percepción de la cultura en turno, pero además la danza como acto cultural permite la generación de acciones lúdicas, visuales, sonoras y significativas como autorrepresentación del hombre social y de la cultura. Así, la teatralidad es un intérprete más de los universos socioculturales que son inmanentes a la realidad, a los sistemas de creencias, sistemas de organización, lenguajes y formas de vida.

Los diálogos entre la teatralidad y las fiestas comunitarias donde la religión se erige como estructura fundamental, se avista entre los sistemas de creencias que la sustentan, la apropiación y reelaboración que han hecho los pueblos danzantes para hacer aparecer una religiosidad popular que responde a sus necesidades. La religiosidad presente en las danzas de conquista genera imaginarios, simbolismos que intentan recuperar un pasado no propio para dar cuenta de lo actual ajustándose a un complejo de demandas comunicativas divergentes.

De esta manera, la gestación de representaciones sociales sitúa la mirada más allá de la propia danza manifiesta en cada comunidad para fijar atención en la

configuración de territorialidades. De tal manera que la celebración y el conjunto de simbolizaciones propias de cada grupo se conectan con la danza, la teatralización y ésta, al implementarse como un punto de referencia analítica, ordena cómo se comparten tradiciones y costumbres entre los pueblos danzantes.

Esta ruta de seguimiento para comprender la teatralidad latente en las danzas de conquista tiene correlación directa con el ámbito festivo popular, es un agente interpretativo de la realidad, de la cotidianidad, pero además, es un punto de convergencia que dinamiza el sentido étnico-cultural latente en cada pueblo danzante.

El encuentro con *Los doce pares de Francia* es una manera de fortalecer el diálogo entre la teoría y realidad en un devenir dialéctico permanente que no concluye, antes bien, abre nuevos caminos que se tienen que recorrer. De ahí entonces que los movimientos serpenteados y circulares observados en las danzas, por sobre los lineales se interpreten como ciclos que por su propia naturaleza son abiertos, no cerrados, pues condensan una armonía entre la naturaleza, la religión y los sujetos, que se manifiesta en cada gesto, en cada tránsito por el que circulan los personajes en un tiempo y espacio teatralizado, en una corporalidad que circula y se transforma permanentemente.

En el desarrollo de la danza *Los doce pares de Francia* se manifiesta en cierto sentido una búsqueda de la armonía a partir de la consolidación de la religión católica sobre otras, es una búsqueda incesante por recuperar el orden, por mantener una estructura basada en el pensamiento cosmogónico ritualizado. Es una institucionalización del sistema de creencias regido por la religiosidad popular inculcada en cada una de las localidades donde aún están presentes las danzas de conquista.

El carácter de la danza se comprende a partir de dualidades y de juicios valorativos: el bien y el mal, la cordura frente a la locura, la sustentación del poder real frente a uno falso. Pero siempre surge la lógica situada en el poder, con ello se logra dignificar y reorientar el pensamiento religioso católico inmerso en cada población danzante, además de implicar acciones simbolizadas que se presentan a través de diálogos y roles. Es a través de ellos que adquiere sentido mediante la reunión de diversos significados.

Dubatti (2007) comenta que el público es una máquina que produce sentidos, pero además conecta la subjetividad de todos los participantes. Por eso, la tradición y la modernidad se integran a través de la danza y la teatralidad, se constituyen como formas alternas representacionales que requieren de un convivio profundo entre quienes llevan a cabo la representación y quienes la viven de manera activa como público.

La teatralidad y la danza se activan, viven intensamente en las poblaciones; la teatralidad y la performatividad se entrecruzan y desdelimitan, se vinculan a partir de su propia ontología, desde su propia vida activa. Y aunque la teatralidad tiene su propia matriz y se vincula con otras, es un gestor de sentidos y significados que se amplían, diversifican, se conectan, se mezclan, para crear nuevas formas complejizando y diversificando esos sentidos y significados. Así, la construcción de la identidad étnica forma parte de esa serie de discursos que surgen de manera itinerante, alterna y diversificada, pero siempre con la intención de unificar lo diverso, de generar formas lineales, unívocas.

En este complejo se manifiesta una red de conflictos propios de la historia y ajenos a la misma, pues la propia interacción de los danzantes y en otros la participación directa del público marcan el ritmo y la dinámica. En las comunidades, motivo de análisis, se observó que estos conflictos pueden manifestarse de manera continua, pero son regulados por los diversos integrantes de las cuadrillas a través de la conciliación, del refrendo de amistad, así como del perdón y la reciprocidad.

Con ello se confirma que la teatralidad estudiada a partir del complejo dancístico es una reunión de presencias que constituyen una zona de experiencias, donde se encuentran en relación íntima las subjetividades de todos aquellos que participan de manera directa o indirecta. Es la conformación de un laboratorio de percepciones que se distinguen de la cotidianidad y la refuerzan.

Cada diálogo, cada movimiento, se articula de manera estrecha formando un espesor de signos, pero también se estructura como un productor de sentidos en donde la metáfora, el juego y la libertad se manifiestan; se convierte en un catalizador de emociones, de vivencias, de experiencias que son compartidas una y otra vez.

Finalmente, queda pendiente una cartera amplia de reflexiones sobre el universo que representa el estudio de la teatralidad, los procesos socioculturales, la performatividad y la corporalidad, entre otros temas, que vive cada pueblo danzante a través de la representación de roles, máscaras-personajes, de la conjugación de actos donde acciones ficcionales se condensan y abren nuevas interpretaciones de la realidad. Así el conjunto de signos y sensaciones manifiestas en la teatralizaciones permitirá explicar su propia existencia convivial y por lo tanto sociocultural.

REFERENCIAS

- Adame Hernández, Domingo (2004). *Teatro y teatralidades en México. Siglo XX*. México: AMIT.
- Adame Hernández, Domingo (2006). "Teatralidad indio y comunitaria en México. Un acercamiento desde la complejidad". En *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano"*, 8, 18-26.
- Adame Hernández, Domingo (2009). *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*, México: Universidad Veracruzana.
- Adorno, Theodor *et al.* (1986). *El teatro y su crisis actual*, Venezuela: Monte Ávila.
- Alcántara Mejía, José Ramón (2002). *Teatralidad y cultura. Hacia una estética de la representación*, México: Universidad Iberoamericana.
- Anónimo (1892). *Historia del Emperador Carlo-magno. En la cual se trata de las grandes proezas y hazañas de los doce pares de Francia*, Tr. Nicolás de Piamonte. Santiago, El libro Español / Imp. Valparaíso de Federico T. Lathrop.
- Anónimo (1955). *Historia del Emperador Carlo-magno. En la cual se trata de las grandes proezas y hazañas de los doce pares de Francia*. Tr. Nicolás de Piamonte. Santiago. El libro Español / Distribuidores exclusivos; editora y distribuidora mexicana 1975.
- Albert-Llorca, Marlène y José Antonio González Alcantud (eds.) (2003). *Moros y Cristianos*. Francia-Granada: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Arana Grajales, Thamer (2007). "El concepto de teatralidad". En *La revista Artes*, 13, 79-81.
- Ayuntamiento de Calimaya (2013). (http://calimaya.gob.mx/web/municipio.php?submenu=449#subcontenido_layout) (consultado en diciembre/2013).
- Azor, Ileana (2002). *Propuesta para una discusión sobre teatralidad*. México: AMIT.
- Azor, Ileana (2006). "Los carnavales en México. Teatralidades en la fiesta popular". En *América sin nombre*, 8, 58-67.
- Azor, Ileana (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, México, Gobiernos del Estado de Querétaro/Gobierno del Estado de San Luis Potosí, CONACULTA/ Paso de Gato.

- Barba, Eugenio and Nicola Savarese (2004). *A dictionary of the theatre anthropology. The secret art of the performer*. USA and Canada: Routledge.
- Barba, Eugenio and Nicola Savarese (2006). *The paper canoe. A guide to theatre anthropology*. USA and Canada: Routledge.
- Barría Jara, Mauricio (2011). "Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad". En *Aletría*, 21(1), 111-119.
- Bartolomé, Miguel Alberto (coord.) (2006). "Los laberintos de la identidad. Procesos identitarios en las poblaciones indígenas". En *Avá*, 9, 28-48. <http://www.scielo.org.ar/pdf/ava/n9/n9a03.pdf> (consultado en 2012).
- Barthes Roland (2003). *Ensayos críticos*. Argentina, Seix Barral.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Identidad, identificación, imagen*. USA: FCE.
- Béjar, Ana María (1998). *Música, danzas y máscaras de los Andes*. Perú: Pontificia Universidad Católica/Instituto RivaAguero.
- Beyersdorff, Margot (2003). *Historia y drama ritual de los Andes Bolivianos (Siglos XVI-XX)*. Bolivia: Plural.
- Bobes Naves, María del Carmen (2001). *Semiótica de la escena, análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro*. Madrid: Arcos.
- Bobes Naves, María del Carmen (2004). "Teatro y semiología". En *Arbor*. CLXXVII, 497-508.
- Bonfiglioli, Carlo (1995). *Fariseos y matachines en la sierra tarahumara: entre la pasión de Cristo, la trasgresión cómico-sexual y las danzas de Conquista*. México: INI/CONACULTA.
- Bonfiglioli, Carlo (2004). *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Tesis de doctorado.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1989). *México profundo*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre and Alan Darbel (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo XXI.
- Brisset, Martín (1988). *Representaciones rituales hispánicas de conquista*. Madrid: Universidad Complutense. Tesis de doctorado.
- Brisset, Martín (1991). "Una familia mexicana de danzas de la conquista". En *Gazeta Antropológica*, 8, 1-15.
- Brisset, Martín (1993). "Clasificación de los moros y cristianos". En *Gaceta Antropológica*, 10, 1-12. <http://hdl.handle.net/10481/13641> (consultado en 2012).
- Brisset, Martín (2001). "Fiestas Hispanas de moros y cristianos. Historia y significados". En *Gazeta Antropológica*, 17, 1-12.

- Brisset, Martín (2009a). "Investigar las fiestas". En *Gazeta Antropológica*, 25(1), 1-18.
- Brisset, Martín (2009b). "Estructura de las danzas de conquista". En *Escritural*, 2, 1-9.
- Brook, Peter (1973). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Cáceres Valderrama, Milena (2005). *La fiesta de moros y cristianos en Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Caillois, Roger (1984). *El hombre y lo sagrado*. México: FCE.
- Caillois, Roger (2001). *Man, play and games*. United States of America: University of Illinois Press.
- Carmagnani, Marcello (2004). *El regreso de los dioses. El proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca. Siglos XVII y XVIII*. México: FCE.
- Colín, Laura (1994). *Ritual y conflicto. Dos estudios de caso en el centro de México*, México: INI/CONACULTA.
- Cornago, Oscar (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, España: Fundamentos.
- Cornago, Oscar (2006). "La teatralidad como crítica de la modernidad". En *Tropelías*, 191-206.
- Cornago, Oscar (2009). "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad en *Agenda Cultural. Alma Mater*, 158, 1-20.
- Csordas, Thomas J. (2003). *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*, United Kingdom: University Cambridge.
- D'angelo, Ana (2010). "La experiencia de la corporalidad en imágenes, percepción del mundo, producción de sentidos y subjetividad". En *Tabula Rasa*, 13, 235-251.
- Dallal, Alberto (2000). *Cómo acercarse a la danza*. México: SEP/Gobierno del Estado de Querétaro/Plaza y Valdés.
- Davis, Flora (1998). *La comunicación no verbal*. España: Alianza.
- Del Campo, Alberto y Ana Corpas (2005). *El mayo festero: ritual y religión en el triunfo de la primavera*. España: Fundación José Manuel Lara.
- Del Olmo Vicén (2003). "Construcción de identidades colectivas entre inmigrantes, ¿Interés, reconocimiento y/o refugio? En *REIS*, 03(104), 29-56.
- Díez Borque, José María (director) (1986). *Teatro y fiesta del barroco. España e Iberoamérica*. España: Serbal.
- Díez Borque, José María (1988). "Órbitas de la teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del siglo XVII". En *Criticón*, 42, 103-124.
- Díez Borque, José María (2002). *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el siglo de Oro español*. España: Laberinto.

- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I*. Argentina: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2011a). “Relectura de ‘Hacia un teatro pobre’ desde la filosofía del teatro (otro aspecto de la productividad de Grotowski en el teatro argentino)”. En *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 5, 20-31.
- Dubatti, Jorge (2011b). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Godot.
- Duvignaud, Jean (1970). *Espectáculo y sociedad. Del teatro griego al Happening: Función de lo imaginario en la sociedad*. Venezuela: Tiempo Nuevo.
- Duvignaud, Jean (1981). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: FCE.
- Duvignaud, Jean (1982). *El juego del juego*. México: FCE.
- Escribano, Xavier (2011). “Fenomenología y antropología de la corporalidad en Bernhard Waldenfels”. En *Ética & Política / Ethics & Politics*, XIII, 86-98.
- Fernández Juárez, Gerardo y Fernando Martínez Gil (coord.) (2002). *La fiesta de Corpus christi*. España: Universidad de Castilla la Mancha.
- Féral, Josette (2002). “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”. In *SubStance*, 31(2/3), 98-99. Special Issue: Theatricality (2002). University of Wisconsin, 94-108.
- Fischer Lichte, Erika (1995). “Theatricality: A key Concept in Theatre and Cultural Studies”. En *Theatre Research International*, 20(2), 85-89.
- Fischer Lichte, Erika (2004). “Culture as performance. Theatre history as cultural history”. En *Actas/proceedings. História do teatro e novas tecnologias*. Centro de Estudios de Teatro: Freie Universität Berlin.
- Fischer Lichte, Erika (2005). *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring forms of political Theatre*. USA and Canada: Routledge.
- Fischer Lichte, Erika (2008). *The transformative power of performance. A new aesthetics*. USA and Canada: Routledge.
- Flores Arroyuelo, Francisco J. (1994). “Teatro y fiesta: primeras manifestaciones del teatro popular, reflejo de los juegos y ceremonias cortesanos”. En *Revista Murciana de Antropología*, 1, 21-45.
- Flores Galindo, Alberto (1988). *Buscando un inca, identidad y utopía en los Andes*. México: CONACULTA/Grijalbo.
- Foster, George M. (1985). *Cultura y conquista. La herencia española de América*. México: Universidad Veracruzana.
- Forns-Broggi, Roberto (2003). Memoria colectiva y ritual Andino: notas sobre el Ch'iaraje como teatralidad de insubordinación postcolonial. En <http://www.fiu.edu/orgs/modlang/literon/vol-1/forns-br.htm> (consultado en marzo/2008).

- García Canclini, Néstor (1994). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- García Canclini, Néstor (1995a). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (coord.) (1995b). *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (coord.) (2005). *La antropología urbana en México*. México: CONACULTA/UNAM/FCE.
- Giménez, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. México: CONACULTA. Volumen I y II.
- Giménez, Gilberto (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades*. México: Conaculta /ITESO (Presentación por José Antonio Mac Gregor).
- Giménez, Gilberto (2009). *Identidades sociales*. México: CONACULTA/IMC.
- Glowacka Pitet, D. (2004). “La música y su interpretación como vehículo de expresión y comunicación”. En *Comunicar*, XII(23), 57-60.
- Goffman, Erving (1982). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrortu.
- Goutman, Ana (1992). *Teatro y liberación*. México: INBA.
- Goutman, Ana (1995). *Estudios para una semiótica del espectáculo*. México: UNAM.
- Gobierno del Estado de México (2014). *Monografías mexiquenses*. México: GEM <http://monografiasmexiquenses.mx>, (consultado en febrero/2016).
- Graulich, Michel (1999). *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenenas*. México: INI.
- Hernán Ramírez, Hugo (2009). *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. México: Bonillas/Iberoamericana.
- Hernando, Almudena (2002). *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal.
- Hormigos Ruiz, Jaime (2010). “La creación de las identidades culturales a través del sonido”. En *Comunicar*, XVII(34), 91-98.
- Horcasitas, Fernando (2004). *Teatro Náhuatl*. Tomos I y II. México: UNAM.
- Huizinga, Johan (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2011). *Estadística*. México: INEGI. <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/mex/territorio/default.aspx?tema=me&e=15> (consultado en diciembre/2011).
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2010a). *Censo de población y vivienda 2010*. México: INEGI.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2010b). *Marco geoestadístico municipal 2010*, México, INEGI. Consultado en marzo de 2016.

- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2008). *Diario Oficial. Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes Lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. México, www.inali.gob.mx (consultado en enero/2008).
- Isajiw, Wsevolod W. (1993). "Definition and dimensions of ethnicity: a theoretical framework". In *Challenges of Measuring an ethnic word: Science, politics and reality. Conference on the Measurement of ethnicity*. April 1-3, 1992, Canada and U.S., pp. 407-427.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (1985). *Memoria del encuentro nacional en torno al teatro indígena y campesino*. México: INBA.
- Islas, Hilda (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: INBA.
- Iwuchukwu, Onyeka (2008). *Elements of Drama*. Nigeria: National Open University of Nigeria.
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.) (1996). *Las danzas de conquista, I. México Contemporáneo*. México: CONACULTA/FCE.
- Kaeppler, A. (2000). "Dance Ethnology and the Anthropology of Dance". En *Dance Research Journal*, 32(1), 116-125.
- Laban, Rudolf (1975). *Modern educational Dance*. EU: Macdonald and Evans.
- Laban, Rudolf (1984). *El dominio del movimiento*. España: Fundamentos.
- Laferrière, George y Tomás Motos (2003). *Palabras para la acción. Términos de teatro en la educación y en la intervención sociocultural*. España: Ñaque.
- Langer K., Susanne (1996). "La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza". En Islas Hilda (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: CONACULTA, pp. 283-291.
- Larrain, Jorge (2003). "El concepto de identidad". En *Famecos*, 21, 30-42.
- Lenkersdorf, Carlos (2005). *Filosofar en clave Tojolabal*. México: Porrúa.
- Manley, David K. (1999). *Theatricality and Levels of Believability in Graphical Virtual Environments*. Liverpool, Merseyside, Liverpool John Moores University.
- MacGregor, José Antonio (2004). "Identidad y Globalización". En *Patrimonio cultural y Turismo*. Primer encuentro de Promotores y Gestores Culturales, Cuaderno 11. México: Zacatecas, pp.111-120.
- Matos Moctezuma, Eduardo (2008). "La danza de moros y cristianos y de la conquista". En *Arqueología mexicana*, xvi(94), 60-65.
- Marie-Odile, Marion (1994). *Identidad y ritualidad entre los mayas*. México: INI/Sedesol.
- Martí Pérez, Josep (2004). "When traditional festivals are dissonant with social integration". In Mieczysława Marczuka (ed.). *The Universal Values and National distinctness of Traditional European Cultures*. Lublin: IOV-Maria Curie-Skłodowska University, pp. 138-144.

- Maturana, Humberto R. y Francisco J. Varela (2003). *El árbol del conocimiento*. Barcelona. Lumen.
- Maumann, Timothy (2004). "Defining ethnicity". En *The SAA Archaeological Record, Society for American Archaeology*, 4(4), 10-14.
- Mendoza, Zoila (2000). *Shaping society through dance, mestizo ritual performance in the Peruvian Andes*. United States of America: University of Chicago.
- Meyer, Germán (1985). *Teatro campesino*. México: Dirección General de Culturas Populares Instituto de Cultura de Aguascalientes.
- Montemayor, Carlos y Donald Frischmann (2007). *Words of the true peoples. Palabras de los seres verdaderos, Anthology of contemporary mexican indigenous language writers* (tomo III). United States of America: University of Texas.
- Muñoz Castillo, Fernando (2000). *Teatro maya peninsular. Precolombino y evangelizador*. México: Ayuntamiento de Mérida.
- Nagel, Joane (1994). "Constructing Ethnicity: Creating and recreating ethnic identity and culture". In *Social Problems*, 41(1), 152-176.
- Olivera, Mercedes (1974). *Las danzas y fiestas en Chiapas*. México: FONADAM.
- Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. España: Paidós.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. España: Paidós.
- Pérez Castro, Ana Bella (1995). *La indentidad: Imaginación, recuerdos y olvidos*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM.
- Pinkert, Ute (2006). "Varieties of Transformation. Discourses and Practices in Aesthetic Education/Theatre Pedagogy". Veröffentlicht In: *Werler, Tobias, Wulf, Christoph (Ed.). Hidden Dimensions of Education. Rhetoric Rituals and Anthropology*. New York-Berlin, pp. 182-198.
- Portal, María Ana (1997). *Ciudadanos desde el pueblo. Identidad urbana y religiosidad popular en San Andrés Totoltepec, Tlalpan, México, D.F.*, México: UAM/CONACULTA/Culturas Populares.
- Portal, María Ana (2001). *Vivir la diversidad. Identidad y cultura en dos contextos urbanos*. México: Conacyt.
- Poupard, Paul (1997). *Diccionario de religiones*. España: Herder.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2005). "En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más (notas para una conferencia). Para el curso "Globalización, Migración, Espacios Públicos y Performance" en CRIM, 13 de septiembre de 2002. México: UNAM, 1-3.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2009). "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". En *Revista Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, 116-143.

- Ramírez, Maira (1998). *La batalla entre los amuzgos de Tlacoachistlahuaca, Guerrero. Estudio etnográfico de un caso del género de danzas de conquista*. Tesis licenciatura de etnología. México: ENAH.
- Ramírez, Maira (2002). *Introducción al diplomado Danza tradicional y etnodanza*. México: UAEM.
- Ramírez, Maira (2003). “La danza de los Urraqueros (ve’eme): ritual de petición de lluvias”. En Jáuregui, Jesús y Johannes Neurath (coords) (2003). *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de Coras y Huicholes*. México: INAH/UG.
- Rockweel, Elsie (1986). *Memorias del tercer seminario nacional de investigadores de educación*. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional, pp. 1-15.
- Rockweel, Elsie (2009). *La experiencia etnográfica*. Argentina: Paidós.
- Rojas González, Francisco (1952). *El diosero*. México: FCE.
- Roth Seneff, Andrew (2007). “Fiesta tradicional religiosa y realismo mágico: un diálogo con Gabriela Díaz y Jorge Amós Martínez”. En *Tzintzun*, Revista de estudios históricos, 45, 157-170.
- Schechner, Richard (1994). “From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid”. In *Performance theory*. New York: Routledge, 106-138.
- Sandoval Forero, Eduardo A. y Marcelino Castillo Nechar (coords.) (2001). *Danzas tradicionales, ¿actualidad u obsolescencia?* México: UAEM.
- Sandoval Godoy, Sergio A. (2003). “Hibridación social: un modelo conceptual para el análisis de la región y el territorio”. En *Región y sociedad*, xv(28), 47-80.
- Saniz Balderrama, Ligia (2008). “El esquema actancial explicado”. En *Punto cero*, 13(16), 91-97.
- Sevilla, Amparo, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara (1985). *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*. México: SEP/Premia.
- Sevilla, Amparo (2000). *Cuerpos de maíz: danzas agrícolas de la huasteca*. México: Programa de Desarrollo de la Huasteca/CONACULTA.
- Steingress Gerhard (2008). “La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico metodológico”. En *Política y sociedad*, 45(1), 237-260.
- Stets, Jan E y Peter J. Burke (2003). “A Sociological Approach to Self and Identity”. In Leary, Mark and June Tangney. *Handbook of Self and Identity*, Washington State University: Guilford Press.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (2010). *Diccionario de estudios latinoamericanos*. México: Instituto Mota/Siglo XXI.

- Tovar, Juan (2006). *Doble vista. Teoría y práctica del drama*. México: El Milagro/CONACULTA.
- Turner, Victor (1982). *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Turner, Victor (1985). *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. Tucson Arizona: The University of Arizona Press.
- Ubersfeld, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ubersfeld, Anne (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Urrea, Marcos (1989). "Reformulaciones al modelo actancial de Greimas para su aplicabilidad al análisis de la obra dramática". En *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 15, 13-17, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=330 (consultado en diciembre 2011).
- Valenzuela Arce, José Manuel (coord.) (2003). *Los estudios culturales en México*. México: CONACULCA/FCE.
- Vásquez Meléndez, Miguel Ángel (2003). *Fiesta y teatro en la ciudad de México. (1750-1910) Dos ensayos*. México: CONACULTA/CITRU.
- Vértiz, Jorge y Alfonso Alfaro (2001). *Moros y cristianos. Una batalla cósmica*. México: CONACULTA/Artes de México/Instituto Zacatecano de Cultura.
- Villegas, Juan (editor) (1996). "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". En *Gestos*, 21, 11-23.
- Villegas, Juan (2005). *Historia multicultural de teatro y las teatralidades en América Latina*. Argentina: Galerna.
- Warman, Arturo (1972). *Las danzas de moros y cristianos*, México. Sep-Setentas.

ANEXO

Historia del emperador Carlomagno o los doce pares de Francia¹

Escrito donde se presentan los diálogos de la Compañía de Enrique González en honor a Nuestro Padre Jesús.

Historia del emperador Carlomagno o los doce pares de Francia

CRISTIANOS: Carlomagno, Ricarte de Normandía, Roldán, Oger de Danois, Oliveros, Ganelón, Guarín, Guy de Borgoña, Naymes, Rinaldo, Constantino de Roma, Reprensión.

PAGANOS: Rey Balán, Fierabrás (que se hizo cristiano), Brulante, Marradas, gigante, Portero, Rey Escapado, Maestresala, Escudero, Sortilán.

I. PRINCIPIO

(Carlomagno está acampando con sus Pares cerca de Marmionda. Llega Fierabrás y le grita)

FIERABRÁS: ¡Oh emperador Carlomagno, hombre cobarde y sin ninguna virtud. Envía dos o tres o cuatro de los mejores de tus varones a un hombre sólo que espera batalla. Aunque sea Roldán Oliveros, Trietri, Oger de Danois, que te juro por mis dioses no volverles la cara, aunque sean seis. Mira que estoy en el campo sólo y muy alejado de los míos, y si esto no haces, por todo el mundo publicaré tu cobardía y la de los tuyos, indignos de llamarse caballeros. Pues que tuviste osadía de acometer la morisma y de ganar reinos y provincias, ten esfuerzo de dar batalla a un solo caballero!

¹ Los presentes diálogos fueron obtenidos de la comparsa de danzantes de Palmillas, San Felipe del Progreso, cuyo encargado es el Sr. Enrique González.

(Amarra su caballo, se quita el morrión, se acuesta, levanta la cabeza y al ver que nadie viene dice)

¡Oh Carlo, indigno de la corona que tienes, con un solo caballero moro pierdes el horno que contra gran multitud de moros muchas veces has ganado!
¡Oh Roldán, Oliveros y Oger de Danois y los que os llamáis doce pares, de quienes tantas hazañas he oído. ¿Cómo no osáis presentaros delante de un solo caballero? ¿Habéis, por ventura, olvidado el pelear o le teneis miedo a mi lanza?
¡Venid, venid todos, los doce pares, ya que uno sólo no se atreve!

CARLOMAGNO: ¡A ver Ricarte de Normandía!

RICARTE: Señor, a tus órdenes.

CARLOMAGNO: ¿Quién es aquel pagano que tanto amenaza en mis reinos y palacio?

RICARTE: Señor, este es hijo del almirante Balán, hombre de muy grandes rentas y señor de muchas provincias y es el más feroz hombre del mundo. Llámase Fierabrás y es aquel que entró en Roma y mató al Apostólico y a otros mundos, y robó en las iglesias las santas reliquias por las cuales tantos trabajos y fatiga has recibido. Es hombre de grandes fuerzas y muy diestro en toda clase de armas.

CARLOMAGNO: Tengo esperanza en Dios que su gran soberbia y locura será abatida.

(Mira a todos sus caballeros y al ver que nadie se mueve dice)

¡A ver mi sobrino Roldán!

ROLDÁN: Señor...

CARLOMAGNO: Sobrino, yo os ruego que os arméis y salgáis a la batalla con Fierabrás, pues yo espero en Dios que saldréis victorioso.

ROLDÁN: No llegue nadie a mí sino el que hubiere aborrecido vivir. Al que se mueva, pronto sacaré de este mundo.

(Todos se quedan viendo a Roldán con espanto un rato)

OGER DE DANOIS: Señor Roldán, mucho errasteis en lo que hicisteis. A vos correspondía honrarlo y obedecerlo más que ninguno por ser deudo y porque siempre os honró más que a los otros.

ROLDÁN: Señor Oger, en verdad yo le hubiera matado si vosotros no estuvierais aquí. Más estoy muy arrepentido de eso y me pesa haberlo enojado.

REPRESIÓN: Primeramente quiero hablar contigo, Carlomagno, nobel emperador, de las cuestiones que tuviste el muy esforzado Roldán, pues así por la edad como por la ciencia y doctrina, a las cuales desde tu infancia fuiste inclinado, conociendo la perseverancia de los ancianos y la naturaleza y la mudanza fácil de los jóvenes ¿por qué alabaste tan públicamente a los ancianos más que a los nueve caballeros jóvenes, pues sabías que el noble Oliveros estaba a la muerte de las heridas que aquel día recibió? Y a tu sobrino Roldán ¿quién se halló jamás de mejor osadía, al cual ningún número de paganos espantó ni hizo volver atrás?

Debías acordarte de las grandes honras que por sus grandes hazañas las recibió. Debías también mirar, sagaz y discreto viejo, que los impulsos no están en manos de los hombres, debiste tener presente el dicho del filósofo que dice que no debe vengarse el hombre envuelto en ira, debiste acordarte del capítulo décimo de Eclesiastés que dice: No hagas nada cuando estés enojado.

Debes considerar que todos los vivientes desean la gloria y alabanza de sus hechos y por esto tanto los grandes reyes como los señores menores se exponen a grandes afrentas y peligros. Y los caballeros, menospreciando el vivir por dejar loable fama, exponen sus vidas por sus reyes y señores, lo cual muchas veces tu leal sobrino Roldán hizo y, en lugar de su digna alabanza y galardón, te oyó alabar a otros que no lo merecían tanto como él.

(Dirigiéndose a Roldán)

Y tú, Roldán, noble y valiente caballero en quien nunca faltó la virtud ¿de dónde te salió responder con tanta soberbia al emperador, hombre de tanta honra y valor, a quien la mayor parte del mundo teme y honra? A tu tío, de quien tantas honras y mercedes has recibido.

Eres más razonable que lo soportarás a que le hablaras con tanta descortesía. Y si todo esto no te movía a paciencia, debiste mirar que todos los jóvenes están

obligados a honrar y obedecer a los ancianos, debiste mirar también el ejemplo que nos dio Isaac en la obediencia que tuvo a su padre y el dicho del apóstol San Pablo: que debemos sufrir y soportar a nuestros padres. Y si el emperador alabó a los ancianos no por eso deshonró las proezas de los jóvenes. Pero el hombre nunca tiene por pequeña una injuria.

(Carlomagno y Roldán permanecen tristes y pensativos un rato hasta que al fin habla)

OLIVEROS: ¡A ver, mí escudero Gaurín!

GUARÍN: Señor a tus órdenes.

OLIVEROS: Prepárenme mis armas que a la batalla voy.

GUARÍN: Señor, tened piedad de vuestra propia persona, pues parece que voluntariamente queréis acortar vuestros días.

OLIVEROS: Haz presto lo que te he mandado, que no se debe tener en nada la vida donde se espera ganar ahora. Grande que en la necesidad se conoce al amigo, no es justo dejar al emperador, mi señor, en tanta congoja.

GUARÍN: *(Arma a Oliveros y lo bendice)*. La bendición de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, que te quieren cuidar en la batalla que esperas tener con Fierabrás.

OLIVEROS: *(A Carlomagno)*. Muy noble y esclarecido señor, suplicote quieras oír mis razones: ya sabes que hace nueve años estoy a tu servicio y te he servido según mi poder, aunque no según mi gran merecimiento y, por tanto, te suplico que ahora me galardones con una merced.

CARLOMAGNO: Oliveros, noble conde, pide lo que quieras, que ninguna cosa te será negada.

OLIVEROS: Señor te suplico que me des licencia para responder a Fierabrás que tantas veces me ha llamado. Y en eso serán mis servicios bien galardonados.

CARLOMAGNO: Oliveros, desconfía de esto, que no te daré tal licencia. Pides batalla con el hombre más feroz del mundo y estás herido de muerte.

GALANÓN: Señor, está ordenado y establecido en tu corte que ninguna cosa que tú manches la puedas revocar ni dejar de hacer. Por esto es justo que Oliveros obtenga la merced que ofrecéis concederle.

CARLOMAGNO: Galanón, tú tienes malas entrañas, como te lo he dicho otras veces. Por lo que dijiste dejaré ir a Oliveros a la batalla, más si muere, tú y tu

linaje lo pagarán con la vida, como traidores (*Después de una pausa*). Oliveros, ruego a Dios porque su misericordia te dé la gracia de salir victorioso y te deje volver con salud entre mis ojos.

(Carlomagno bendice a Oliveros. En enseguida llega Regner y le habla a Carlomagno)

REGNER: Señor, yo te ruego tengas piedad de mi hijo y de mí. Ya no tengo otro consuelo ni esperanza en mi vejez sino aquel hijo. Ten asimismo piedad de su ardiente mocedad. Y si esto no te mueve a piedad, muévanle las mortales heridas que en su cuerpo tiene, por las cuales no está en disposición de pelear o aun de soportar las armas. Por eso, ni tú serás vengado del feroz gigante ni mi hijo evitará la muerte ni yo quedaré libre del temor y recelo de mi esperada vejez.

CARLOMAGNO: Regner, yo no puedo revocar la merced que él ha pedido y le otorgué. Ya le di mi guante en señal de licencia, más espero en Dios que lo veremos volver victorioso y con salud.

REGNER: (*Bendice a Oliveros*). La bendición de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, que te quieran guardar en la batalla que esperas tener con el hombre más feroz del mundo.

(Marcha de entrada para ir a responder a Fierabrás. Llega a donde está Fierabrás)

OLIVEROS: Levántate pagano y toma tus armas y caballo. Pues tanto me llamaste que he venido para ver si eres feroz en los hechos cuanto tienes la fama y el parecer.

(Fierabrás despierta, bosteza, levanta la cabeza y al ver a un solo caballero se vuelve a recostar. Oliveros añade)

Pagano levántate y toma tus armas y caballo y ven a la batalla, pues no es cosa de caballeros estar tendido en el suelo viendo a su enemigo delante. Dices que vine yo a buscar la muerte, es muy cierto, pero la tuya verás presto.

FIERABRÁS: (*Sentándose*). Atrevidamente hablas, aunque eres de cuerpo pequeño. Y si tomas mi consejo, te puedes regresar y así alargarás tu vida. Y si todavía

insistes en hacer armas conmigo, conviene que me digas tu nombre y la sangre de donde descienes.

OLIVEROS: Tú no puedes saber mi nombre hasta que yo sepa el tuyo. Y no me pareces en tus razones tal cual te mostraban tus amenazas contra el noble emperador, el cual me envió aquí para que diese fin a tus días o al menos dejando tus ídolos hechos por manos de hombres sin entendimiento ni virtud, creyeres en la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas y un solo Dios todopoderoso, creador del cielo, y en la gloriosa Virgen María. Y cuando creas firmemente todo esto, mediante el agua del santo bautismo, podrás llegar a la gloria eterna.

FIERABRÁS: Quienquiera que tú seas, eres muy presumido en tu habla, y para que conozcas tu loco atrevimiento te quiero decir quién soy: yo soy Fierabrás de Alejandría, hijo del gran Almirante Balán, y soy aquel que destruyó a Roma, que mató al Apostólico y a otros muchos, y se llevó a todas las reliquias que halló, por la cuales habéis pasado trabajos. Tengo a Jerusalén y el sepulcro donde fue puesto vuestro Dios.

OLIVEROS: Fierabrás, no me han causado placer tus nuevas y ahora tengo mayor deseo de la batalla. Ya estoy más seguro de la victoria. Levántate ven pronto, que por ella se ha de resolver nuestro pleito y no con palabras.

FIERABRÁS: Cristiano, yo te ruego me digas qué hombres son Carlomagno, Roldán y Oliveros, porque los he oído nombrar muchas veces en las tierras de Turquía.

OLIVEROS: Pagano, sábetete que Carlomagno es un señor poderoso y muy valiente persona, y hombre de gran consejo y sagacidad, así en el gobierno de sus reinos como estás y te arrepentirás mucho cuando ya no tengas remedio.

FIERABRÁS: Dime caballero ¿Cómo no envió Carlomagno a Roldán u Oliveros, de quien tantas hazañas he oído? O ¿por qué no envió cuatro o cinco de sus Pares, si uno solo no se atrevía?

OLIVEROS: Roldán jamás tuvo miedo a un solo pagano más renombrado que fuese y solamente por menosprecio a ti no quiso venir a esta batalla. Si tú trajeras tu Compañía él solo saldría a recibirte y verías entonces quién era.

FIERABRÁS: Y tú quién eres o en que erró Carlomagno que te envió aquí como quien envía un cordero al matadero. Yo te juro por los Dioses en quienes creo, que por tu buena habla y parecido tengo lástima de tu juventud. Y toma mi consejo y vuelve a Carlomagno y dile que me envíe seis de los doce pares. Juro por el poder de mis dioses esperarlos y dar batalla.

OLIVEROS: Pagano, no te metas en tanta plática dilación, que si no te levantas, te juro por la orden de caballería, que aunque sea feo he de herirte y hacer mal de tu grado.

FIERABRÁS: Dime, pues, tu nombre antes de que me levante.

OLIVEROS: Yo me llamo Guarín, pobre hidalgo, recientemente armado caballero, y esta es la primera cosa en que sirvo al emperador mi señor.

(Al levantar la espada y dar un gran salto le brota sangre de las heridas y la ve Fierabrás)

FIERABRÁS: ¿Estás herido, verdad?

OLIVEROS: No es verdad, no estoy herido.

FIERABRÁS: Si no estás herido, entonces ¿de dónde procede tanta sangre?

OLIVEROS: No estoy herido y la sangre procede de mi caballo, por lo duro de mis espuelas.

FIERABRÁS: Por cierto Guarín, tú no dices la verdad, pues no puedes negar que tu cuerpo está llagado. Te voy a decir cómo puedes sanar al momento, aunque tengas muchas llagas. Llégate a mi caballo y hallarás dos barrilejos atados al arzón de la silla llenos de bálsamo que por la fuerza de las armas gané en Jerusalén. Con este bálsamo fue embalsamado el cuerpo de tu Dios, cuando lo bajaron de la cruz y lo pusieron en el sepulcro. Si de él bebes quedarás luego sano de tus heridas.

OLIVEROS: Pagano, cumplido en tus razones más que en los hechos, no me interesa tu brebaje. Y si no te levantas, como a un villano te haré dejar el habla y despedirte del vivir.

FIERABRÁS: Eso no es cordura, Guarín, y creo que te arrepentirás si en batalla entras conmigo Guarín, yo quiero que dejes tu demanda y no entres en batalla conmigo.

OLIVEROS: De ninguna manera te complaceré.

FIERABRÁS: Guarín, tú continúas en tu loca insistencia, pero creo que cuando me veas de pie, sólo de verme te espantarás.

OLIVEROS: *(Saltando sobre Fierabrás)*. ¡Levántate villano!

FIERABRÁS: *(Levantándose)*. Por tu vida, Guarín, dime ¿qué hombres son Roldán y Oliveros y cuál es la estatura de sus cuerpos?

OLIVEROS: Oliveros es de mi grandor y tamaño; Roldán, en cuanto al cuerpo, algo menos; más en cuanto al corazón y al valor de su persona no tiene igual en el mundo.

FIERABRÁS: Por la fe que debo a Apolín y Trabalgante, mis caros Dioses, que me maravillo de lo que dices, pues si doce caballeros como tú estuviesen por aquí no tendría por grande hazaña matarlos con la espada.

OLIVEROS: Mucho hablas y creo que sólo tienes miedo de mí y por eso dilatas la batalla. Ármate y sal luego, que ni grandor me espanta ni tus alabanzas te hacen mejor de los que eres.

FIERABRÁS: Guarín, yo te ruego que te apees y me ayudes a armar.

OLIVEROS: No creo fuese eso fiar en ti.

FIERABRÁS: Con mucha seguridad te puedes fiar de mí, pues en mi reino nunca hay traición ni vileza (*Oliveros lo ayuda a armarse*) Guarín, yo te ruego que en tus hechos seas hidalgo.

OLIVEROS: Así lo será.

FIERABRÁS: Oliveros, yo te ruego que dejes la demanda y te ofrezco todo el precio y la honra de la batalla.

OLIVEROS: Pagano, no te ocupes en hablar de eso, yo te llevaré muerto o vivo a Carlomagno, mi señor.

(Realizan la primera batalla. Cuando terminan...)

FIERABRÁS: Oliveros, yo te ruego que te vuelvas sin batalla, pues de esta manera podrás evitar la muerte.

Oliveros: Pagano, piensa ya en este día en ser buen caballero, pues tengo esperanza en aquel que por el linaje humano recibió pasión y muerte, de llevarte muerto o vivo a Carlomagno (*Pone el arma en ristre y añade*) ¡Defiéndete hasta la muerte!

FIERABRÁS: Oliveros, óyeme aún dos razones. Tú eres cristiano y tienes confianza en la ayuda de Dios, por el cual conjuro y el bautismo que recibiste y por la reverencia que debes a la cruz, donde tu Dios fue colgado y clavado, también por la fidelidad que debes a Carlomagno, tu señor, que me digas si eres don Roldán u Oliveros o alguno de los doce pares, pues tu gran osadía me hace creer que eres alguno, el principal de ellos.

OLIVEROS: No sé, pagano, quién te enseñó a conjurar al cristiano, que más fuertemente no me podrías apremiar a decir la verdad. Por tanto, sábetete que soy Oliveros, hijo de Regner, Conde de Genés, uno de los doce pares de Francia.

FIERABRÁS: Por cierto, bien conocí de tu osadía y atrevimiento que no eres otro que el que me has dicho. Y pues que es así, señor Oliveros, vos seáis bienvenido y si antes os hubiera conocido, antes hubiera hecho mandato. Y porque veo teñidas vuestras armas de la sangre que sale de vuestro cuerpo, tenéis que hacer una de dos cosas: o volveros a curar vuestras llagas, o beber del bálsamo que conmigo traigo y luego quedaréis sano y así podrás pelear bien y defender vuestra vida. Para mí sería grande deshonra mataros, habiendo sido herido antes por otro caballero.

OLIVEROS: Señor Fierabrás de Alejandría, mucho agradezco de la buena voluntad, más estoy cierto que no tengo necesidad de ello, dejemos las habladas y entremos a los hechos y veréis lo que os digo, y no dilatéis más ya nuestra batalla, pues no es excusa, salvo con esta condición: que dejando vuestros ídolos recibáis el bautismo y tengáis la creencia que los cristianos tenemos. Y si esto hacéis, tendréis por buen amigo al emperador Carlomagno y a don Roldán por vuestro especial compañero y yo os prometo nunca dejar vuestra compañía.

FIERABRÁS: De ninguna manera lo haré (*Se alistan para pelear*). Oliveros, yo te ruego que bebas del bálsamo que conmigo traigo.

OLIVEROS: No quiero, Fierabrás, vencerte por virtud del bálsamo sino con espada cortante y con buenas armas muy lucidas, como caballero.

(Se realiza entonces la segunda batalla entre ambos. Carlomagno que los está viendo se arrodilla y reza)

CARLOMAGNO: Mi Dios, cuya remembranza tengo en mis brazos, yo te ruego que vengas en ayuda de Oliveros, que por defender tu santa fe está en grave peligro.

ROLDAN: Oliveros, mi especial amigo y compañero, pluguiese a Dios que ahora yo estuviese en tu lugar para dar pronto fin a la batalla, no porque tú no seas suficiente para mayor hecho, si sano estuviese tu cuerpo, más recéleme que tus heridas te acarreen la muerte tanto como las fuerzas del gigante.

CARLOMAGNO: Mejor fuera que tú, sano y rogado, estuvieras en la batalla, pues Oliveros está malamente herido, más si muere en esta batalla jamás olvidaré tu ingratitud.

(Oliveros al recibir un fuerte golpe de Fierabrás cae y reza)

OLIVEROS: ¿Oh mi Dios creador, qué cruel golpe es este que he recibido? ¡Oh Virgen madre de Dios a ti me encomiendo; no permitas que muera yo en manos de este cruel infiel!

FIERABRÁS: ¡Oh Oliveros! Noble caballero, ya sabrás como corta mi espada y mi modo de pelear. Toma mi consejo y vuélvete a tu posada y haz que te curen tus llagas, porque si insistes en esta demanda no vivirás dos horas. Yo te veo muy demudado por la sangre que has perdido y pierdes. Envíame a don Roldán o a cualquiera de los otros doce pares, que aquí los esperaré y a ti mismo, cada y cuando volvieres sano. Y esto has de hacer antes que conozcas más mis fuerzas.

OLIVEROS: ¡Oh pagano! Todo el día me has estado amenazando de darme muerte, más yo espero en Dios esto contigo.

(Carlomagno que está contemplando lo que sucede se arrodilla y reza)

CARLOMAGNO: ¡Oh Glorioso Dios, que por nosotros recibisteis pasión y muerte! Plégate por tu misericordia venir en ayuda de Oliveros, porque no perezca en manos de aquel enemigo tuyo de tu santa fe.

OLIVEROS: *(Mortalmente herido del pecho)*. ¡Oh Glorioso Dios! Principio, medio y fin de todas las cosas, que con tu propia mano formaste a nuestro primer padre Adán y por compañera le diste a Eva, sacada de su costilla y los colocaste en el paraíso terrenal y un solo fruto les vedaste y engañados por el diablo comieron de él y por eso perdieron el paraíso. Y tu señor, doliéndote de la perdición del mundo bajaste acá entre nosotros y tomaste carne humana en el vientre virginal de la sacratísima Virgen María, Señora Nuestra. Y los reyes de lejanas tierras te vinieron a adorar y te ofrecieron oro, incienso y mirra, y después el rey Herodes, pensando matarte, hizo morir a muchos niños inocentes. Y después predicaste en el mundo tu santa doctrina y los judíos envidiosos te clavaron en la cruz y, estando en ella, Longinos abrió con la lanza tu santo costado y de él salió sangre y agua y, cayendo en los ojos del ciego Longinos, cobró vida la vista que había perdido y creyó en ti y fue salvado. Y tu santo cuerpo fue puesto en tu monumento de piedra y al tercer día resucitaste y sacaste las lamas de los santos que en el limbo estaban. Y el día de tu gloriosa ascensión a los ojos de tus discípulos subiste a los cielos. Así Señor, como firmemente creo en esto sin parte alguna de incredulidad te suplico vengas en mi ayuda y favor contra este

infiel gigante, para que vencido por mí sea convertido a creer en ti y entre en la carrera de la vida de la salvación.

FIERABRÁS: Por tu vida, Oliveros, declárame la oración que has dicho con tanta devoción.

OLIVEROS: Pluguiese a Dios, Fierabrás, que tú creyeses lo que dije, como yo creo, y que dejando los abusos de tu ídolos conocieses a tu verdadero creador y redentor. Y conociéndolo recibieses su santo bautismo y guardases sus santos mandamientos, mediante lo cual se alcanza la gloria del cielo.

FIERABRÁS: De eso no me hables, pues mis dioses son muy piadosos con quien los llama con devoción, y veo que tu Dios no te quiere ayudar en tanta necesidad, aunque lo has llamado muchas veces, por lo tanto, te aconsejo que dejes a tu Dios y te vuelvas moro, que yo partiré contigo toda mi tierra y rentas.

OLIVEROS: Pagano, hablas neciamente al decir que deje al creador del cielo y de la tierra por adorar un ídolo de oro y plata, hecho por mano de hombre. Esto hace los que privados de la vista y del entendimiento van detrás del diablo engañados, como te trae a ti y a los tuyos. Y dejemos razones y vengamos a la comenzada batalla.

FIERABRÁS: ¿Todavía porfías en morir a mis manos? Pues si así deseas procura defenderte que ninguna piedad tendré de ti.

OLIVEROS: Ni yo de ti hasta darte muerte o llevarte preso delante del emperador Carlomagno.

(Se escenifica aquí la tercera batalla en que Oliveros cae del caballo)

OLIVEROS: Pagano, haz todo lo que puedas, pues ninguna ventaja conozco.

FIERABRÁS: No creas, Oliveros, que alcé mi espada para herirte mientras estés de pie, pues no tienes la culpa de que falte el caballo. Más prepara las riendas y móntate en él. Volveremos a la batalla si quieres y si la quieres dejar para otro día en este campo te esperaré.

OLIVEROS: No cesará la batalla sin la muerte de uno de los dos.

FIERABRÁS: Tu gran virtud y nobleza me hace perder el deseo de la batalla. Por lo tanto, te ruego que la dejes y te lleves todo el prez y la honra.

OLIVEROS: De ninguna manera, a no ser que quieras bautizarte y someterte a Carlomagno

(Aquí tiene lugar la cuarta batalla)

FIERABRÁS: Oliveros, grandísimo es el esfuerzo de tu corazón. Con tu sangre derramada has regado todo el capo. Veo tu yelmo todo abollado el arnés despedazado y desguarnecido mi tajante espada y mi brazo derecho teñido en tu propia sangre, tu caballo muy fatigado por los golpes que hoy has recibido y yo ya estoy molesto por herirte, y tu corazón fuerte nunca se ha enfadado ni turbado, antes bien está mucho más feroz y no menos osado que el principio de la batalla.

Mucho quisiera que gozaras tu noble juventud y por esto te he rogado tantas veces que dejases la batalla; y de nuevo te lo rogaría para no acortar tus días, si te viese en el propósito de tomar mis sanos consejos, más veo tus fuerzas muy disminuidas y también tus brazos y miembros muy fatigados y deseosos de paz para descansar. Y, por otra parte, veo tu engañado corazón arder en el deseo de la batalla, no teniendo en nada los duros golpes de mi tajante y cortadora espada.

Y ya enojado de mis propias razones atribuyes a cobardilla lo que es generosidad y nobleza de mi sangre, que me obliga a reconocer la nobleza no menor que en ti he hallado. Y puesto que tanto huyes tendrá poder de quitarte el furor de mi espada.

(Se realiza la quinta batalla)

OLIVEROS: *(Gravemente herido)* ¡Oh verdadero Dios todopoderoso! Oye al alma, ya que el cuerpo no mereció ser oído. Vean, pues, tus elementísimos ojos este inmérito siervo tuyo que te llama en su postrera hora. Ya no pido el triunfo de la batalla, solamente suplico que esta pecadora alma rescatada con tu preciosa sangre no perezca ni pierda la gloria que a tus fieles prometiste. ¡Oh Virgen bendita, Madre de Misericordia! Ruega por tu caballero que te invoca en tanta necesidad!

(Se cubre con el escudo y se dirige a Fierabrás)

¡Ah caballero! Demos ya fin a esta prolija pelea, procura defenderte, que si quedo en el campo de batalla yo trabajaré porque no te alabes en poblado.

FIERABRÁS: Noble caballero, mucho me pesa tu mal, mas vente conmigo presto, beberás el bálsamo y cobrarás la salud y toda la fuerza que has perdido.

OLIVEROS: Oh generoso pagano, cuán grande es tu cortesía y nobleza. Bien concuerdan tus condiciones con la sangre de donde descienes, más sábetete que no llegaré a tu bálsamo si con la espada no lo gano ¿Qué hidalgo podrá darte muerte habiéndole dado tú la vida?

(Se realiza la sexta batalla. Oliveros hiere gravemente a Fierabrás, que se repone bebiendo el bálsamo, pero se la cae el barrilejo que lo contiene y Oliveros tiene tiempo de beber también el bálsamo, se recupera y dice)

FIERABRÁS: ¡Oh hombre simple y sin cordura! ¿Por qué echaste a perder lo que con todo el oro del mundo no se podrá comprar? Prepárate, pues, que entiendo que lo necesitarás antes de que de mí te apartes.

(Entra aquí la séptima batalla)

OLIVEROS: ¡Oh rey de Alejandría! Esforzado caballero, valerosamente te has conducido hoy contra mí, tú te alabaste que de cinco caballeros juntos tales como yo les darías batalla. Me mataste mi caballo, sabiendo que en la orden de la caballería está estatuido que el caballero que en desafío mata el caballo el otro debe perder el suyo.

FIERABRÁS: Yo sé que dices la verdad. Has visto bien que no le tiraba al caballo, más no quedarás quejoso de mí, pues te doy mi caballo que es el mejor del mundo. Y estoy muy admirado de cómo no te despedazó luego que te vio de pie, pues así lo ha hecho con otros caballeros.

OLIVEROS: No creas que reciba de ti alguna cosa si justamente no la ganaré por las armas.

FIERABRÁS: Oh noble Oliveros, caballero de gran honra, por cierto, yo he alcanzado sobre ti algo de lo que deseaba y tú no creías. Más bien tú puedes ya dar por vencido, que estás sin espada y no osas ni te atreves a bajar por ella. Y por grande nobleza quiero hacer contigo un tratado para que puedas gozar de tu noble mancebía; que tú prometas dejar la ley y creencia de tu Dios y, adorando con perfecto corazón a mis dioses, les pidas perdón de los muchos daños que ha hecho a los turcos, y de esta manera podrás evitar la muerte y casarte con Floripes, mi hermana, la más hermosa dama que se halla en toda Turquía.

Y si esto haces, antes de un año volveremos con una armada muy grande y ganaremos todo el reino de Francia y te haré coronar por rey de todo este reino y provincias. Y después entraremos a Alemania y todo lo que ganemos será tuyo y, si quieres, te daré parte de las tierras que poseo.

OLIVEROS: Pagano, en balde hablas, que aunque me dices todos los reinos y tesoros del mundo no haría nada de lo que dices. Antes consentiría en desmembrar todo mi cuerpo, miembro por miembro, que discrepar un solo punto de la ley de mi Dios.

FIERABRÁS: Juro por el poder mis dioses que eres el hombre más obstinado del mundo, pues ningún peligro ni trabajo te ha podido hacer mudar el propósito ni aflojar el corazón. Y te puedes alabar de que nunca hombre alguno me duró tanto delante ni en su batalla quedé tan fatigado como en la tuya he quedado. Y por tu gran valor quiero usar de esta cortesía contigo; que tomes tu espada y con ella vuelvas a la batalla. Si quieres dejaré mi escudo para que quedemos ambos en armas.

OLIVEROS: noble pagano, no puedo negar tu cortesía y nobleza, más para todo cuanto puedo hacer en el mundo tal cosa no haré, pues mi propósito es acabar la batalla y no acabará sin la muerte de uno de los dos. Y si por cortesía recuperase mi espada y después con ella alcanzase la victoria y poder sobre ti ¿cómo te podría negar la paz o tregua si me la pidieses? Haz todo lo que puedas contra mí, que mi vida dejo en las manos de mi Redentor, por cuya gracia espero recobrar mi espada.

FIERABRÁS: Por cierto, Oliveros, tú eres demasiado porfiado, más presto verás que tu pensamiento es vano y Dios no tiene poder de quitarte de mis manos.

(Novena batalla en que Oliveros viendo la feroz cara de Fierabrás...)

Oh todopoderoso Dios, cuanto bien sería para la cristiandad si este pagano se volviese cristiano. Él, don Roldán y yo haríamos temblar la tierra de Turquía.

FIERABRÁS: Oliveros, déjate de esas razones y mira si quieres dar fin a la batalla o si la quieres dejar.

OLIVEROS: Ahora lo verás.

(Undécima batalla)

OLIVEROS: Oh noble caballero, vente contra mí y daremos fin a nuestra contienda.

O tendrán poder tus dioses de libarte de mis manos.

FIERABRÁS: Ahora verás si tu Dios tiene algún poder.

(Doceava batalla en la que Fierabrás reconoce el verdadero Dios al ser derrotado)

FIERABRÁS: Oh noble Oliveros, caballero de gran valor, por la honra de tu dios, el cual confieso ser el verdadero Dios omnipotente, suplicote que no me dejes morir hasta que yo haya recibido el bautismo, y después harás de mí todo lo que quieras, pues me venciste en buena guerra y muy leal batalla. Y si por falta y negligencia tuya yo me muero pagano, serás demandado delante de Dios. Pues mostrabas que mucho deseabas verme cristiano, pon pues interés en mi vida, si no moriré delante de tus ojos y mi alma se perderá.

(Oliveros llorando de alegría cura las heridas de Fierabrás)

FIERABRÁS: Conviene, para que mi alma sea salvada, que tomes mi consejo, que es éste: que cabalgues en mi caballo y me ayudes a subir en las ancas o a lo menos me pongas atravesado en el cuello y me lleves a la tierra de cristianos para que reciba el agua del bautismo, pues si tú te detienes, temo que no tengas poder para valerte ni menos para llevarme, pues dejé escondidos diez mil turcos en ese montecillo, que saldrán todos en mi favor viéndome vencido.

(Oliveros desarma a Fierabrás y éste le dice)

Ahora tienes cuatro espadas que valen cuatro ciudades

OLIVEROS: *(Viendo que vienen los paganos)*. Señor Fierabrás, yo te ruego que te apees, pues para mí no hay excusa de tener batalla con los tuyos. Ellos vienen a rienda suelta pensando que te llevo forzado conmigo y que no vas de tu grado.

FIERABRÁS: Oh noble caballero, el más valiente que jamás trajo armas, tú me ganaste en justa batalla con el esfuerzo de tu magnánimo corazón y ahora ¿me quieres dejar? Mira que la honra se gana en acabar bien las cosas. Si me dejas ahora, ninguna alabanza mereces por tu pasado trabajo.

OLIVEROS: Tú hablas como buen caballero y por eso te prometo no dejarte mientras este brazo pueda menear la espada.

FIERABRÁS: Señor Oliveros, tus armas están muy destrozadas. Apartémonos del camino un poco y tomarás de las mías lo que faltase a las tuyas.

(Se apartan del camino. Mientras Fierabrás reposa Oliveros sale con sus cuatro acompañantes a darles batalla a los paganos, los que los vencen y se los llevan con los ojos vendados)

OLIVEROS: Oh Carlomagno, muy noble emperador ¿Dónde estás ahora? ¿Sabes por ventura la crecida necesidad en que está el desdichado de tu leal siervo Oliveros? Oh noble Roldán, despierta si duermes. Vengan a tus oídos mis desdichas e infortunios y si a tus oídos han llegado ¿Por qué tardas tanto en el socorro? Mira que llevan a donde sin recelo de tu amparo me puede dar vituperosa muerte.

Oh pares de Francia ¿Por qué olvidáis a vuestro leal compañero? No seáis perezosos en ayudarme, que en las crueles guerras crecidas afrentas jamás me hallé perezoso.

Oh cristianos, que en las crueles batallas tuvisteis muchas veces socorro de Oliveros, apresurad vuestros pies si la ingratitud no los detiene.

Oh muy caro y amado padre, cuanto mejor te fuera nunca haberme engendrado, pues en galardón de tus beneficios y mercedes te daré la muerte.

Oh desesperada vejez, yo creo que terminarán tus días en cuanto acabes de oír la desastrosa muerte de tu hijo. Regner, un solo consuelo te queda: con esta pena que con mi muerte recibirás, quedarás libre de las muchas penas y enojos que viviendo te causaría. Siempre que me veías armado te temblaban las carnes como azogado del temor que tenías de mi muerte, especialmente cuando salía la batalla con el noble Fierabrás, fuera mayor consuelo para tu honrada vejez que terminaran mis días en la batalla con tan noble caballero y no en poder de tan vil gente, que atado de pies y manos y con los ojos vendados me llevan al degolladero.

Oh junto y misericordioso Dios, plégate consolar a mi viejo padre, que hoy pierde el único hijo que tenía, y cuida a tu convertido Fierabrás, y da a mi cuerpo paciencia en su vergonzosa muerte para que mi alma no pierda la gloria que a tus fieles prometiste.

(Los paganos se llevan a Oliveros y a sus cuatro acompañantes. En seguida los cristianos llevan a Fierabrás ante Carlomagno)

CARLOMAGNO: Fierabrás, cuánto me cuesta tu venida. Por ti he perdido cinco caballeros, cada uno mejores que tú.

FIERABRÁS: En cuanto cristianos, reconozco que son mejores que yo, pero en lo demás ninguna cosa les debo, salvo al noble Oliveros, el mejor caballero del mundo, cuyo preso soy. Yo soy hijo del Almirante Balán, soy rey de Alejandría y de otras muchas provincias, todo lo cual tengo a bien abandonar por hacerme cristiano y servir a Dios, creador de todas las cosas.

CARLOMAGNO: Me alegro mucho de esto. Yo, mi sobrino Roldán y este honrado conde, padre de Oliveros, seremos tus padrinos. Y como estás libre y sin peligro de tus heridas, has de esperarnos en Marmionda, pues yo quiero ir adelante en busca de mis caballeros.

(Fierabrás se arrodilla ante Carlomagno, éste se levanta y le da un abrazo fuerte, los paganos organizan una marcha para llevar a Oliveros ante Balán)

BALÁN: ¡A ver, Brulante, mi capitán!

BRULANTE: Señor, a tus órdenes.

BALÁN: Dime cuál de éstos venció a mi hijo Fierabrás.

BRULANTE: Señor, éste a quien vendamos los ojos, venció al rey de Alejandría, tu hijo, y es tenido en mucho entre los caballeros cristianos. Y Sábetete que él sólo, antes de que yo lo aprendiese mató a más de tres mil hombres de los tuyos. Sus fuerzas y valor no tienen igual en el mundo. Si por acaso se soltase, era capaz de poner en afrenta la mitad del real.

BALÁN: ¿Tú quién eres y cómo te llamas?

OLIVEROS: Señor. Yo me llamo Eligies, pobre caballero aventurero, y los cinco somos de la provincia de Lorena y vinimos a servir al emperador Carlomagno por un sueldo.

BALÁN: Oh Mahoma, cómo estoy engañado. Por la fe que debo a mis dioses, que pensé que tenía a cinco de los principales caballeros del rey de Francia y creía que tendría por ellos una llave del reino. ¡A ver, Brulante mi capitán!

BRULANTE: Señor, a tus órdenes.

BALÁN: Cuida de que estos presos sean llevados al campo y de que desnudos en carnes y atados a cinco palos les sea dada cruel muerte.

BRULANTE: Señor, ya es tarde para hacer justicia y tus barones no están en la corte. Si esperas, mañana estarán presentes todos y les daremos otra muerte más vil y, además de esto, debemos primero tomar consejo; así será mejor enviar a preguntar a Carlomagno si te quiere dar a tu hijo Fierabrás por estos cinco caballeros cristianos.

BALÁN: Brulante, me has dado un consejo muy bueno, pero mientras tanto, te encomiendo bajo pena de muerte que encarceles a estos cinco caballeros.

II. LAS EMBAJADAS

CARLOMAGNO: ¡A ver mi sobrino Roldán!

ROLDÁN: Señor, a tus órdenes.

CARLOMAGNO: Sobrino, yo quisiera que fueras a Aguas Muertas a ver al Almirante Balán y le digas de mi parte que me envíe a mis caballeros y las reliquias que tiene, si no, que no descansaré hasta echarlo de toda su tierra y hacerle morir CRUELMENTE.

ROLDÁN: Señor, tu deseo no es bueno, pues sin duda alguna procurará darme muerte.

CARLOMAGNO: No debes excusarte, que no puedes dejar de ir.

ROLDÁN: Señor, no me excuso.

GUY DE BORGONA: Señor, mirad bien lo que hacéis, que no parece acertado que vaya roldán de esta manera a ver al Almirante Balán.

CARLOMAGNO: (*Muy enojado*). Vos habéis de ir con él.

GUY DE BORGONA: Sí iré, aunque hubiese mayor peligro.

RICARTE: Señor, será bueno enviarle la embajada, pero ha de ser con otra gente y no con la que quieres enviar, para que si algún infortunio viniere no falte quien te sirva.

CARLOMAGNO: Todos debéis de ir. Juro a Dios enviar a los que queden de los doce pares.

NAYMES: No creas, señor, que ninguno de nosotros tenga miedo, pero decimos nuestro parecer. Así, mira no te arrepientas cuando no tengamos posibilidad de enmendar lo errado.

CARLOMAGNO: Preparaos, duque de Naymes, para ir por ellos.

OGER: Señor ¿de qué manera hemos de ir, armados o sin armas?

CARLOMAGNO: Puesto que van como embajadores, no es necesario llevar armas.

ROLDÁN: Si tú no recibes enojo ni pesar, llevaremos nuestras armas, que recelo las habremos menester.

CARLOMAGNO: Háganlo como les parezca mejor.

(Marcha)

NAYMES: Muy noble emperador, aquí estamos tus siete caballeros para cumplir tu mandato y para que nos digas que es tu voluntad que digamos al Almirante Balán.

CARLOMAGNO: mis caros y amados barones, al todopoderoso y misericordioso Dios encomiendo y suplico que, por los méritos de su santa pasión, os quiera guardar así como guardó al profeta Jonás en el vientre de la ballena.

Diréis al Almirante pagano que me envíe mis barones y las santas reliquias que tiene y que se bautice y tendrá de mi mano las tierras que tiene, pagando tributo justo. Y si esto no hace, que he jurado cercarlo y echarlo de toda su tierra, dándole vituperosa muerte.

GUY: Muy poderoso emperador, nosotros llevaremos tu embajada aunque perdamos la vida.

(Se arrodillan los embajadores. Besan la mano al emperador y se despiden de sus compañeros, a lo que habla Naymes)

NAYMES: Muy nobles señores, ya habéis sabido cómo el emperador Carlomagno nos manda ir con la embajada al Almirante Balán, y cómo tenemos la vuelta por dudosa y no sabemos qué será de nosotros. Por lo tanto, os rogamos a todos que si en alguna cosa os hemos molestado en dicho o en hecho, que nos perdonéis, y nosotros asimismo perdonamos cualquier ofensa o injuria que hayamos recibido, para que nuestro Señor Dios, con su infinita misericordia, nos perdone a nosotros y a vosotros.

(Marcha para recibir la bendición del emperador)

CARLOMAGNO: La bendición de Dios Padre, Dios hijo y Espíritu Santo, que los quiera cuidar en la batalla que esperan tener en camino.

(En aguas muertas)

BALÁN: ¡A ver Marradas, mi capitán!

MARRADAS: Señor, a tus órdenes.

BALÁN: Prepara quince reyes que necesito para que vayan como embajadores a Carlomagno.

MARRADAS: *(A sus compañeros)*. Ordena el Almirante Balán que prepare quince reyes para ir como embajadores a Carlomagno, más no sabemos qué será de nosotros.

(Marcha de los quince reyes)

MARRADAS: Muy poderoso señor Almirante Balán, aquí tenéis los quince reyes que mandasteis preparar. Haced de ellos lo que sea vuestra voluntad.

BALÁN: Quiero que vayan a Marmionda, donde está ahora Carlomagno con todo su ejército. Y le digan de mi parte que sin dilación alguna me envíe al Rey de Alejandría, mi amado hijo Fierabrás, y que le devolveré los cinco caballeros cristianos que tengo presos en mis cárceles, entre los que está el que venció a Fierabrás. Y que si no me los envía pronto, lo iré a buscar con 200 mil hombres de pelea y no descansaré hasta haberlo arrojado de su reino o hacerlo morir vergonzosamente.

MARRADAS: Muy poderoso señor, a nosotros no nos conviene amenazar a Carlomagno delante de sus barones, pues son muy valientes y no soportarán nuestras amenazas. Solamente le diremos que devuelva a su hijo Fierabrás y que le darás los cinco caballeros cristianos que tienes presos.

BALÁN: Cobarde y sin valor ¿No te atreverás a decirle lo que te mando?

MARRADAS: Señor, eso y aún más le diremos y si hallamos cristianos por el camino les haremos tanto daño que los otros nos tendrán miedo oyendo hablar de nosotros.

BALÁN: Hagan lo que les parezca mejor.

(Marcha para la bendición de Balán. Al final...)

BALÁN: La bendición de Mahoma, Polín y Tabalgante, mis caros dioses, que los quieran cuidar en la batalla que esperan tener en el camino.

(Marcha de los cristianos y de los moros. Al encontrarse...)

MARRADAS: Estos cristianos sin duda buscan por estos caminos algunos turcos para cautivarlos. Veremos si son cristianos y los llevaremos al Almirante Balán.

ROLDÁN: *(A sus Pares)*. Esperad un poco que quiero ver qué gente es, que me parecen hombres principales y si pudiéramos pasar sin batalla la excusaremos, para que podamos cumplir con nuestra embajada.

MARRADAS: Ustedes ¿quiénes son y qué buscan por estas tierras?

ROLDÁN: Nosotros somos embajadores del Emperador Carlomagno y vamos a ver al Almirante Balán.

MARRADAS: Vosotros sois ladrones, venís espionando los caminos y robando y ahora decís que sois mensajeros y que lleváis embajada. Conviene que dejéis las armas y con las manos os llevaremos al Almirante Balán y si traéis embajada él os escuchará.

ROLDÁN: Señor, yo os daría mis armas, más esos señores no querrán daros las suyas, pues son hombres de gran estima.

MARRADAS: Aunque fueseis los doce pares de Francia tenéis que dejar las armas o morir de mala muerte.

ROLDÁN: Si os damos las armas ¿Nos aseguraréis las vidas?

MARRADAS: La vida os aseguraremos por ahora, más os habremos de llevar de la manera dicha al Almirante Balán, y él mandará echar en una oscura torre, donde tiene otros cinco cristianos vasallos de Carlomagno.

ROLDÁN: ¿Quiénes sois vosotros que traéis tan lucidas y ricas armas?

MARRADAS: Nosotros somos vasallos del poderoso Almirante Balán y todos somos reyes coronados.

ROLDÁN: Si vosotros fueseis cuerdos iríais a pedir perdón al noble Emperador Carlomagno y a prestarle homenaje. Él os haría grandes y colmados favores, pues es más noble y más poderoso señor que vuestro señor Almirante Balán. Dejad. Dejad vuestros ídolos que os traen engañados. Si no queréis ir por las

buenas os llevaré por las malas y preparaos luego, que no os aprovecharán vuestras lucidas armas ni morriones lucientes y dorados.

(Batalla de Roldán en Marradas en la que Roldán mata a Marradas y enseguida a otros seis turcos)

GUY: Señor don Roldán, tened mucho cuidado con ese paso. Yo quiero rodear a los paganos de manera que ninguno de ellos vuelva con las nuevas al Almirante Balán.

ROLDÁN: Éstos ya no nos harán más la guerra, más recéleme que aquel que se va huyendo será causa de que nunca nosotros volvamos antes los ojos de nuestros amigos, pues no podremos dejar de llevar nuestra embajada al Almirante Balán.

GUY: Señores, a mí me parece que debemos regresarnos. No nos culpará el emperador Carlomagno si le contamos lo que nos ha sucedido y para mayor certidumbre le llevaremos las cabezas de los reyes muertos.

ROLDÁN: Señor de Naymes, si no queremos poner en olvido la hora, no podemos dejar de ir a ver al Almirante Balán, que aunque Carlomagno tenga placer de lo que hicimos no quedará satisfecho de su embajada. Y en caso de que lo quedase y nosotros sin culpa para con él, seremos culpados por los demás y dirán que él nos mandó a hacer una cosa e hicimos otra. Y Dirán que adrede nos pusimos en peligro por evitar otro mayor.

¿Quién duda de otros no lo podrán en nuestra alabanza, diciendo que sólo nuestras lenguas lo predicán? Y no saben si los nuestros eran pocos o eran muchos, si estaban armados, si los matamos nosotros o si los hallamos muertos. Y dejados todos estos inconvenientes según quienes somos quedarán nuestros corazones quejosos de que partimos para llevar embajada al Almirante Balán y de medio camino nos regresamos.

Para que nuestros hechos merezcan alguna alabanza es necesario hacer cumplidamente lo que nos fue mandado y entonces seremos más dignos de alabanza. Por tanto, querrían que llevásemos las cabezas de los reyes muertos al Almirante Balán y le dijésemos que eran salteadores que nos quisieron robar.

(Les cortan las cabezas a los reyes muertos, se las llevan y llegan así al Puente de Mantible)

III. EL PUENTE DE MANTIBLE

OGER: Señores, este el paso más dificultoso que hay en toda esta tierra; el río es muy caudaloso y no se puede pasar sino por el puente, que es muy resistente y tan grande que tiene 30 arcos de mármol y dos torres cuadradas, también de mármol, blancas y muy bien labradas. Y en cada una de ellas hay un puente levadizo con cuatro muy gruesas cadenas de hierro. Y está cuidado este puente por un gigante muy grande y espantoso, que siempre está armado de toda clase de armas y tiene 100 turcos en su compañía, que la ayudan a vigilar la torre. Del tributo no hablo nada porque no venimos en son ni mi propósito de pagarlo, más digo esto porque miremos qué manera o modo hemos de tener para salir con nuestro propósito.

ROLDÁN: De esta manera ganaremos el puente: yo iré por delante y diré que somos embajadores y llevaremos una embajada al almirante Balán, y si me dijeren que no podemos pasar o por el tributo o por cualquiera otra cosa, le diré al guarda que me abra y que a él mismo le daré la embajada para que haga relación de ella al Almirante su señor. Y si logro poner solamente un pie en el postigo, estad seguros de que procuraré hacer lugar por donde todos pasemos.

NAYMES: Señor Roldán, no es cordura dar un golpe y recibir diez. Dejádme es encargo que yo me las ingeniaré para que podamos pasar sin tener batalla.

ROLDÁN: Haz lo que parezca mejor.

(Marcha hacia el puente)

NAYMES: Buenas noches, señor gigante.

GIGANTE: Buenas noches caballero ¿Ustedes quiénes son y qué buscan por estas tierras?

NAYMES: Somos mensajeros del emperador Carlomagno y vamos a ver al Almirante Balán con regalos que vienen aquí atrás.

GIGANTE: Vosotros tenéis que perder las cabezas o pagar el tributo que suele pagar en este puente.

NAYMES: Dime lo que te tenemos que dar, que luego se te dará.

GIGANTE: Por poder de mis dioses, que no es poco, porque yo te pido primeramente 30 pares de perros de caza, 100 doncellas vírgenes, 100 halcones de oro fino,

este tributo ha de pagar cualquier cristiano que pase por el puente, y si no los puede pagar ha de dejar la cabeza en las almenas del puente.

NAYMES: Muy cumplidamente traeremos todo lo que nos has dicho, pero te lo pagaremos hasta que vengamos de regreso.

GIGANTE: Pues entonces, pasen caballeros.

(Marcha atravesando el puente, Roldán al ver a un turco que lo mira fijamente lo amenaza con su espada)

NAYMES: Señor don Roldán, Dios nos quiere hacer el favor de dejarnos pasar sin batalla y ¿No lo queréis recibir?

ROLDÁN: Si yo supiera que me abrieran la puerta como a vos, jamás buscara yo maña para pasar, antes viera si el gigante es tan feroz en los hechos como en el gesto, pues los otros que están en su compañía no durarán media hora delante de nosotros, porque es gente de poco valor y ganando el puente tendríamos la vida más segura. Y si place a Dios que regresemos con Durandal les pagará el tributo que nos piden.

(Marcha del otro lado del puente hasta llegar en Balán)

ROLDÁN: Buenas noches, señor portero.

PORTERO: Buenas noches caballeros ¿Ustedes quiénes son y que buscan por estas tierras?

ROLDÁN: Nosotros somos mensajeros del emperador Carlomagno y traemos embajada al Almirante Balán.

PORTERO: Ahorita mismo le voy a avisar.

(Se va y le dice a Balán)

Buenas noches, mi señor Almirante Balán, aquí están unos caballeros que quieren hablar con usted.

BALÁN: Diles que pasen a mi oscura torre y palacio.

PORTERO: *(Regresando a los cristianos)*. Pasen ustedes a la oscura torre y palacio del Almirante Balán, mi señor.

(Pasan los cristianos)

ROLDÁN: Buenas noches, señor Almirante Balán.

BALÁN: Buenas noches caballeros ¿Ustedes quiénes son y que buscan en estas tierras?

ROLDÁN: Nosotros somos mensajeros del emperador Carlomagno y traemos embajada para vos, pero como ya es de noche, queremos que nos deis posada y ahí mañana os daremos la embajada.

BALÁN: A ver, mi señor portero.

PORTERO: Señor, a tus órdenes.

BALÁN: Dale buena posada a estos caballeros, como la han menester.

PORTERO: *(Señalándoles por donde)*. Pasen, pasen caballeros *(Pasan los cristianos, se acuestan y duermen. Tiene lugar entonces la marcha del rey escapado, que se presenta a Balán)*

ESCAPADO: Muy poderoso señor, tú enviaste quince reyes, vasallos tuyos, por embajadores a Carlomagno y en el camino topamos con siete caballeros cristianos, que nos dijeron que traían embajada para él, mas creyendo que eran verdaderos salteadores que robaron los quisimos traer presos a tu corte. Pero ellos fueron tan valientes que mataron en poco tiempo a catorce reyes sin que ninguno de ellos muriese ni siquiera cayese de su caballo. Y yo, con la ligereza del mío, me escapé del furor de sus espadas. Eso son los siete caballeros que esta noche han venido a tu corte. Por tanto, mira si te quieres vengar de ellos. Ahora tienes ocasión y muy legítima causa de hacerles morir y darles vituperosa muerte.

BALÁN: *(Grita enojado y dolorido)* ¡Malditos sean mis dioses Mahoma, Trabalgante y Apolín! ¡Malditos sean!

MAESTRESALA: Señor, no te fatigues ni te quejes con desmedida de todos tus dioses, porque aunque por tus yerros hayan permitido que tus reyes muriesen, trajeron a tu poder a los que los mataron, para que tomes venganza de ellos y castigues su maldad. Por lo tanto, alégrate y descansa que mañana los traeremos a tu presencia y muy bien custodiados y harás de ellos tu voluntad.

ESCAPADO: Señor, ya que están en tu poder, date maña de que no sean señores de sus armas, pues si ven que los quieres apresar no podrá con ellos tu corte, porque son muy esforzados y quizá no te pesará menos de su venida que a mí de haberlos encontrado en el campo.

MAESTRESALA: Señor, este cargo me toca a mí. Yo te los traeré mañana a buen recaudo, aunque fuesen cien.

BALÁN: Pues dicen bien y que así sea.

(Marcha para aprender a los cristianos y presentarlos a Balán)

BALÁN: Decidme caballeros ¿Por qué habéis asesinado a los catorce reyes que yo había enviado como embajadores al rey Carlomagno?

ROLDÁN: Los que matamos no eran reyes en sus hechos, pues informados de que veníamos a tu corte con embajada no dejaron de acometernos y cautivarnos. Más ellos quedan castigados, que los catorce quedan en el campo y traemos sus cabezas para que certificado de ello asegureis los caminos.

BALÁN: ¿Qué diablo os mandó entrar en mis reinos?

ROLDÁN: El que nos mandó venir te echará de ellos si no haces lo que con nosotros te mandó decir, que es esto: el muy noble y poderoso Emperador Carlomagno te manda que te bautices y que le envíes sus caballeros y las santas reliquias que tienes en tu poder. Y si no lo haces, ha jurado echarte de toda tu tierra y hacerte malamente morir.

BALÁN: Osadamente hiciste tu embajada, más no volverás con la respuesta el viejo loco de Carlomagno, que antes que coma ni beba, yo los veré a todos descuartizados con los otros que tanto he guardado hasta ahora, pensando trocarlos por mi hijo Fierabrás

RICARTE: Tu hijo es más cuerdo que tú. Ya cree en Dios creador del cielo y de la tierra y ha dejado los abusos de tus ídolos, y está con más contento en el santo bautismo que ha recibido de los que estaba con las tierras que tenía. Y por todo el mundo no vendrá acá no dejará a Carlomagno, su señor.

BALÁN: Me alegra mucho tenerte aquí para que pagues la muerte del noble caballero Corsubel, mi hermano.

GUY: Los pocos que aquí estamos hemos matado a muchos de tus caballeros, más no con la muerte que nos amenazas matar sino en muy leal batalla. Por tanto, si te quieres vengar de nosotros sin caer en vileza, danos nuestras armas y caballo y déjanos salir al campo y manda todo tu ejército contra nosotros y entonces sin represión tomarás venganza contra nosotros.

BALÁN: Tú ¿quién eres y cómo te llamas?

GUY: Señor, yo no te negaré mi nombre, te diré la verdad. Soy Guy de Borgoña, primo del muy esforzado don Roldán.

BALÁN: Tú también pagarás lo que contra mí hiciste en Roma. Será tu muerte escarmiento para los otros cristianos, para que no se atrevan a tanto. ¡A ver, Sortibrán de Coímbres!

SORTIBRÁN: A tus órdenes, señor.

BALÁN: ¿Qué consejo me das para estos caballeros cristianos?

SORTIBRÁN: Conviene que sean arrastrados atados a la colas de los caballos y después hacerlos pedazos y poner su cabezas en escarpías a las puertas de las ciudades. Y luego cercaremos a Carlomagno y le prenderemos porque éstos son los principales de su ejército y si matamos al emperador, sin peligro ganaremos todo el reino de Francia.

BALÁN: Dices bien, y que traigan a los otros cinco para ejecutarlos.

(En estos momentos se presenta Oliveros y los otros cuatro, que se han escapado de la cárcel, entregan espadas a sus compañeros y juntos, después de una dura batalla, matan a varios paganos, pero Balán logra escaparse con unos cuantos)

IV. FARRAGUS

(Marcha de Farragús hasta el campamento de Carlomagno)

FARRAGÚS: Oh emperador Carlomagno, hombre cobarde y sin ninguna virtud, si es cierto que tus caballeros son muy valientes, envíame uno para hacer batalla, que en este campo lo esperaré.

CARLOMAGNO: ¡A ver, Reinaldo de Avempin!

REINALDO: A tus órdenes, señor.

CARLOMAGNO: Quiero que te armes y salgas a la batalla con el gigante Farragús.

REINALDO: Dadme la bendición.

CARLOMAGNO: La bendición de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, que te quieran guardar en la batalla que esperas tener con Farragús.

(Sale Reinaldo, pero Farragús se lo lleva debajo del brazo, lo encierra en la torres y regresa a Carlomagno)

FARRAGÚS: Oh emperador Carlomagno, envíame otro caballero para hacer batalla, que en este campo lo esperaré.

CARLOMAGNO: ¡A ver, Constantino de Roma!

CONSTANTINO: A tus órdenes, señor.

CARLOMAGNO: Quiero que te armes y salgas a la batalla con el gigante Farragús.

CONSTANTINO: Dadme la bendición.

CARLOMAGNO: La bendición de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, que te quieran guardar en la batalla que esperas tener con Farragús.

(A Constantino le pasa lo mismo que a Reinaldo. Regresa Farragús)

CARLOMAGNO: ¡A ver, que vengan dos caballeros juntos!

DOS CABALLEROS: A tus órdenes, señor.

CARLOMAGNO: Quiero que se armen y salgan a la batalla con Farragús.

DOS CABALLEROS: Dadnos la bendición.

CARLOMAGNO: La bendición de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, que los quieran guardar en la batalla que esperan tener con Farragús.

(A los dos caballeros les sucede lo mismo y al regresar Farragús)

ROLDÁN: Señor, quiero que me des licencia de ir a la batalla con Farragús.

CARLOMAGNO: Si vas a la batalla, llévate otro caballero.

ROLDÁN: Si a la batalla de un solo caballero fuésemos dos, la honra sería del que estaba solo, aunque muriese en el campo. Tus caballeros, no por riquezas ni por haciendas, se han expuesto a las grandes afrentas, sino por la honra y servicio de Dios y de tu imperial corona. Por lo tanto no me mandes acompañado contra un solo caballero. Dame pues la bendición.

CARLOMAGNO: La bendición de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, que te quieran guardar en la batalla que esperas tener con Farragús.

(Se presenta Roldán, lo quiere agarrar Farragús y como no puede se realiza una feroz batalla entre ambos)

FARRAGÚS: Caballero, estoy muy cansado y quiero que me des una tregua para dormir un poco.

ROLDÁN: Te la concedo.

(Se duerme Farragús y cuando despierta)

ROLDÁN: Estoy muy maravillado, Farragús, de tus grandes fuerzas y de cómo puedes soportar el peso de tus armas.

FARRAGÚS: Sábetete que tengo la fuerza de 40 hombres y, además de esto, no puedo morir de herida sino por el ombligo.

ROLDÁN: ¿Cómo?

FARRAGÚS: Como lo oíste. Más ¿tú quién eres y cómo te llamas y de qué linaje eres?

ROLDÁN: Yo me llamo Roldán y soy sobrino de Carlomagno.

FARRAGÚS: ¿Qué fe tienes y que ley guardas?

ROLDÁN: Yo soy cristiano y la ley de Cristo tengo, y en defensa de ella deseo morir.

FARRAGÚS: Es ley cristiana ¿Quién la dio?

ROLDÁN: Después de que el todopoderoso Dios hizo el cielo y la tierra, hizo a nuestro padre Adán, por el cual, desobedeciendo a sus mandatos, fue todo el mundo privado de la gracia del paraíso. Más doliéndose el hijo de Dios de la perdición de las almas, descendió del cielo, tomó nuestra humanidad y sufrió pasión y muerte por libarnos de las penas del infierno. Y viviendo acá entre nosotros el hijo del Dios, nos dio doctrina y enseñanza mediante los cuales pudiésemos alcanzar la gloria del paraíso.

FARRAGÚS: Tú eres cristiano y tienes, según parece, la ley de dios muy arraigada en tus entrañas y por ella viniste a la batalla. Yo vine de Turquía a vengar la sangre de los nobles reyes y esforzados caballeros, que Carlomagno ha hecho morir en esta tierra. Por tanto, quiero que en nuestra batalla haya esa condición; que la ley del vencedor sea tenida por buena y aprobada, y la ley del vencido sea tenida por falsa.

ROLDÁN: Me place la condición.

(Batalla. Farragús cae herido, se retira Roldán, pasan los paganos, miran atentamente a Farragús, no lo reconocen y se van. Viene unos cristianos y le ofrecen el bautismo)

CRISTIANO: Farragús, estás herido de muerte ¿Quieres bautizarte y así ser cristiano y salvar tu alma?

FARRAGÚS: Por mis dioses Mahoma, Polín y Tabalgante, no quiero bautizarme.

(Entonces los cristianos lo matan y se van. Vuelven los paganos, lo reconocen y cargándolo se lo llevan a Balán)

BALÁN: ¿Qué bulto es ese que traen ahí, llorando tanto?

PAGANO: Es Farragús, que hayamos muerto en el camino.

BALÁN: Tanto alboroto por eso. Vayan a tirarlo en el puente de Palmillas para que se lo lleve la creciente.

FIN

Nota. Los diálogos fueron transcritos y un poco arreglados, conforme a las indicaciones de Enrique González Marcos, por Jesús Yhmoff Cabrera, en diciembre de 1982, tomándolos de la obra intitulada *Historia del Emperador Carlomagno*, México, El libro Español, 1975; traducida del francés al español por Nicolás de Piamonte en el siglo XVI.

La mayordomía de la danza que utiliza estos diálogos fue fundada en honor a Nuestro Padre Jesús, que se venera en la Parroquia de San Felipe del Progreso, México, en 1953, en Palmillas, por el señor Enrique González Sánchez. Él mismo la encabezó hasta 1965 y, a partir de 1967 hasta la fecha, su hijo Enrique González Marcos. En 1976 Jesús Yhmoff Cabrera ingresó a la mayordomía y hacia 1983 hizo lo mismo Enrique González Hernández.

Los siguientes son algunos de los que actuaron en los primeros años de la mayordomía; José López, Adolfo Cruz, Roberto Cruz, Carlos Sánchez, José Sánchez, Miguel González, Marcelino López, Ramón López, José López, Dionisio Sánchez, Crescencio González, Emilio Cruz y Ricardo Crisóstomo. Estos dos últimos hasta la fecha (enero de 1988) todavía continúan como danzantes.

Alejandro Flores-Solis. Profesor de la Universidad Autónoma del Estado de México. Realizó el doctorado en la Universität Hamburg, Mesoamerikanistik en 2012. Es miembro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT). Becario del Programa de Estimulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de México, en su undécima convocatoria 2006-2007. Es fundador y director del colectivo teatral Compañía Teatro de la Calle, perteneciente al Elenco Artístico Universitario.

Imagen de portada: Flor Gutiérrez

Cursa la Maestría en Artes Visuales en la UNAM. Beneficiaria del Programa de Estimulo a la Creación Artística FOCAEM 2014. Seleccionada en la II Bienal Nacional de Arte Visual Universitario; Bienal Nacional de Artes Visuales, Yucatán (2009); Catálogo de Ilustradores FILIJ/Conaculta (2014). <http://yunekacomits.blogspot.mx>

LAS DANZAS DE CONQUISTA

Un encuentro con la teatralidad

Esta obra constituye una aportación a la investigación interdisciplinaria, ya que aborda un conjunto de realidades socioculturales desde la perspectiva de las ciencias sociales, esencialmente de la antropología y la sociología, sin olvidar las peculiaridades del arte, la danza y el teatro, expresiones artísticas que solicitan el acto representacional para su desarrollo. De manera particular se alude a la danza *Los doce pares de Francia*, mediante la cual se plasma el sentir cultural en expansión y que confirma el sistema de creencias de un catolicismo refrendado a partir de la generación de representaciones sociales.

El punto en donde convergen las ideas surge cuando la teatralidad se convierte en el eje central del trabajo, en donde la construcción y deconstrucción de la noción teatralidad provoca un movimiento cognitivo simultáneo entre lo convivial y representación.

El espacio que sirvió de referente se inscribe en el Estado de México, en cinco localidades que viven la danza, año con año la recrean, permitiendo la generación de sentidos identitarios vinculados a la reconfiguración de las identidades étnicas, regionales y las territorialidades, producto de las interacciones gestadas en el colectivo, en las danzas-teatralidades.

El encuentro con *Los doce pares de Francia*, además de identificar y comprender el universo dancístico y las relaciones que mantiene con la teatralidad, permitió el análisis y la reinterpretación de la realidad a través de la dialogicidad generada entre la diversidad de elementos materiales y simbólicos que circulan con respecto a este acto representacional. Ello obliga a mantener un diálogo entre la teoría y realidad en un devenir dialéctico permanente que no concluye, antes bien, abre un nuevo horizonte que se tiene que recorrer.



ISBN: 978-607-422-698-0



9 786074 122698 0