

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA  
Unidad Iztapalapa

LA DANZA DE LA CONQUISTA DE MEXICO  
EN LA COSTA CHICA:

Avances

(*función como tesis de maestría*)

*Rodrigo Martínez*  
RODRIGO MARTÍNEZ

Carlo Bonfiglioli

Doctorado en Ciencias Antropológicas

# CAPITULADO

## INTRODUCCION

### 1 - ANTROPOLOGIA Y SEMIOTICA DE LAS DANZAS MEXICANAS

### 2 - LA DANZA DE LA CONQUISTA DE MEXICO EN LA COSTA CHICA

- La organización ceremonial
- Los ensayos
- Las actividades litúrgicas
- La representación dancística

#### La trama narrativa

- influjo
- capacidad
- realización
- valoración

#### El componente descriptivo-figurativo

- El código de la indumentaria y de la parafernalia
- El código teatral
- El código coreográfico
- El código musical
- Espacios y tiempos escenográficos

#### La semántica del conflicto

- El triángulo del honor: Cuauhtémoc vs. Moctezuma vs. Cortés

- El eje de la traición: Moctezuma vs. La Malinche-Marina

- El eje femenino: La Malinche-Marina vs. la Reina Xóchitl

- El matiz "feminista"

### 3 - EL TRIANGULO CULTURAL SUR/GOLFO/OCCIDENTE

- Las variantes proindigenistas de Oaxaca

- La "paz mestiza"

- Las variantes no-verbales del Golfo y del Noroeste

### 4 - EL PROCESO DE INTRODUCCION Y DIFUSION DE LA DANZA EN LA COSTA CHICA

- Reconstrucción de testimonios orales

- Elementos de historia estructural

## 1. LA DANZA DE LA CONQUISTA DE MEXICO EN TLACOACHISTLAHUACA

Desde hace aproximadamente cuatro años estamos estudiando, conjuntamente a un equipo de investigadores, el género dancístico mexicano más importante: el de las Danzas de Conquista. Por encima de todas las variantes --Danza de la Conquista de México; Danza de Moros y Cristianos; Danza de Santiagos; Danza de 12 Pares de Francia, etcétera--, el rasgo que lo caracteriza es el siguiente:

"La formación de dos grupos, bandos o hileras cuyo antagonismo se fundamenta, por medio de la escenificación de un combate o una batalla, en la conquista, recuperación o defensa de un territorio dado" (Jáuregui y Bonfiglioli, en prensa).

El análisis de esta confrontación también implica, como rasgos sustantivos 1) el carácter étnico y religioso de los bandos en pugna y 2) el aspecto épico-militar del conflicto representado .

El tema desarrollado por la Danza de la Conquista de México tiene por objeto la mitificación de la historia de la conquista de Tenochtitlan y de su "heroica resistencia" cuando corrían los años de la invasión española. Con ella, el pueblo busca y afirma su identidad proyectándose en esa ruptura histórica, proporcionando su propia lectura del pasado, reviviendo la valentía y la dignidad de sus antepasados; explicando su derrota militar por medio de traiciones internas y engaños foráneos; resaltando la ambigüedad y la fidelidad de sus mujeres y, finalmente, la preeminencia de la nueva religión.

Las comunidades donde se realiza esta danza varían en dimensiones, composición étnica y ubicación geográfica. No obstante, no nos dejó de sorprender desde un principio la excesiva semejanza existente entre las representaciones de una u otra comunidad. Nos ha tocado ver, por ejemplo, que los coloquios de las comunidades de Tlacoachistlahuaca, Xochistlahuaca, Cozoyoapan y Ometepec son, salvo algunas excepciones, copia fiel uno del otro. La coreografía y la música también son muy parecidas. ¿Cuál es la causa de esta "excesiva semejanza"? ¿se debe, acaso, a que la reciente introducción de estos rituales en la región --que, al parecer, remonta a la primera mitad de

este siglo-- es un tiempo muy corto para que se produzca la diversificación observada en otras partes? Es temprano para afirmarlo, pero valdrá la pena intentar aclarar el problema.

El día que buscamos el lugar donde comenzar nuestra investigación nos topamos con el hecho de que --por ese mismo "exceso de semejanza"-- todas las comunidades se presentaban como equivalentes. En principio, esto nos pareció una ventaja ya que nos dió mayor libertad de elección. Sin embargo, dicha similitud no dejaba --y no deja-- de ser sospechosa. Estamos acostumbrados a afirmar y comprobar que toda comunidad tiene sus propios estilos dancísticos en los cuales se manifiesta la identidad coreológica de un pueblo. Nuestra perplejidad es entonces: ¿por medio de qué diferencias y cuáles códigos los danzantes de aquellas comunidades buscan identificarse? ¿Es la danza un instrumento de la identificación comunitaria?

En espera de conseguir más datos para resolverla decidimos ir<sup>1</sup> a una comunidad amuzga-mestiza de 13,000 habitantes, Tlacoachistlahuaca, que se encuentra ubicada en los apéndices de la montaña guerrerense, aproximadamente a una hora y media de camioneta de la costa propiamente dicha. Sabemos que otras comunidades bien habrían podido servir como equivalentes de nuestra elección. Por eso, nos trasladaremos en ellas, cuando las necesidades del caso lo requieran.

La fiesta en que se realizan estas representaciones es dedicada a la santa patrona del pueblo, la milagrosa Virgen de la Concepción. Esto sucede en los días 7 y 8 de diciembre. Aproximadamente seis meses antes de la celebración de la misma, los fieles comienzan a reunirse periódicamente para rezarle a la Virgen. El ritmo de las reuniones y la organización de las mismas va creciendo conforme pasan los meses. En septiembre también comienzan los ensayos de la danza. Hay que atender a los danzantes cada vez que se reúnen y quienes se hacen cargo de la cuestión organizativa son los mayordomos y sus familias. Los candidatos mayordomos (cuatro) tienen que presentarse, para su ratificación oficial, ante los "principales" indígenas con un año de

---

<sup>1</sup> En esta decisión fuimos ayudados por un maestro de danza que conoce bien la zona: el profesor Victor Marroquín, de Chilpancingo, Gro.

anticipación. La candidatura no obedece solamente a la fe y la devoción religiosa sino también a razones de orden económico. Sin embargo, quienes más asumen estos compromisos son, curiosamente, quienes menos tienen: los indígenas. Antes de proponerse como candidatos uno tiene que medir sus fuerzas económicas y políticas (en el sentido antropológico del término) ya que la mayoría de los gastos corren a expensa propia. Antes de ponerse en marcha, hay que consultar la propia red de amistades que funciona bajo el estricto principio de la ayuda recíproca. Ha habido ocasiones en que nadie se ofreció para ocupar los cargos mencionados. Los gastos y las tareas organizativas corren, entonces, a cuenta de la colectividad en general.

Por lo que concierne a los danzantes, cabe aclarar que éstos, al igual que los mayordomos, bailan para pagar una manda a la Virgen, por fe y devoción. Su adscripción al grupo es, por consiguiente, voluntaria. Como todo grupo religioso que participa en la fiesta, dependen de los mayordomos quienes, para ciertos tipos de actividades litúrgicas, actúan en acuerdo con el sacerdote (franciscano) de la comunidad.

Hemos mencionado este aspecto porque uno de los propósitos de la investigación es, justamente, analizar las obligaciones económicas, políticas y rituales del grupo de los danzantes y de los músicos, que subyacen a la organización de las mayordomías.

La fiesta propiamente dicha consiste de cuatro momentos distintos:

- 1) El de las actividades económicas (o de la feria popular) que conciernen la compra-venta de mercancías en la calle principal del pueblo. Dichas actividades son caracterizadas por la indistinción étnica.
- 2) El de las diversiones profanas: las peleas de gallos, el torneo de basket y el baile de parejas. Los organizadores y protagonistas de estas actividades son casi exclusivamente mestizos.
- 3) El de las actividades litúrgicas dirigidas explícitamente a la Virgen. En ellas participan mestizos e indígenas; sin embargo, son estos últimos quienes desempeñan las tareas organizativas más importantes.

- 4) El de la representación dancística propiamente dicha. Ya hemos dicho que ser danzante es una elección voluntaria, no obstante, tanto los actores como los espectadores son preponderantemente indígenas.

Al respecto conviene aclarar lo siguiente. Puesto que al centro de nuestro intereses actuales están las representaciones dancístico-teatrales, y puesto que nuestra principal preocupación académica es hacer una antropología simbólica de un caso y del subgénero y género de pertenencia, pensamos prescindir, en gran medida, del análisis de aquellos campos y dimensiones que no nos ayudan a comprender nuestro objeto de estudio. En este sentido, no cabe duda que nos detendremos con riqueza de detalles y análisis sobre los puntos 3) y 4) ya que éstos conciernen directamente a las actividades dancísticas. Nos parece, en cambio, que para los efectos mencionados el punto 1) y el punto 2), al igual que otros aspectos culturales comunitarios, no nos proporcionan elementos interpretativos importantes. Las actividades que nos interesa analizar son aquéllas que lo conciernen directamente. Hay, sin embargo, un aspecto que quisiéramos abordar y que nos permite reintegrar al análisis los dos puntos mencionados: nos referimos a la fiesta y la danza como uno de los espacios y tiempos privilegiados para la expresión de la identidad étnica y comunitaria. En particular, el punto 2) se refiere a un baile y a una serie de actividades festivas muy distintas de las que se mencionan en los dos puntos sucesivos. Nos habla, en otras palabras, de un ámbito de exclusión/identificación étnica que valdrá la pena explorar.

### **Los protagonistas**

Los danzantes mexicanos son 13 y 13 los que representan a los españoles. Entre los primeros están Mandil, Exáhuac, Cuitláhuac, Cuauhpopoca, Noble Guerrero, Negro Mexicano, Malinche, Moctezuma, Reina Xóchitl, Cuauhtémoc, Zilacatzín, Zicatlé, Tempanecatle. Entre los segundos están Cortés, Alvarado, Grijalva, Olid, Gonzalo, Ovando, Alamino, Ordaz, Aguilar, Avila, Escalante el cura Olmedo y el Negrito Español. El orden con que los mencionamos corresponde a la formación que ellos adoptan durante los traslados callejeros. Son ellos los verdaderos protagonistas de la fiesta y, sobre todo, del drama de la Conquista de México, es decir, del mito de origen en

parte danzado y en parte declamado con el cual los indígenas actuales explican la llegada de la Virgen al continente americano con la consecuente adopción de la nueva religión por parte de los aborígenes.

Puesto que el Baile de la Conquista se realiza a lo largo de quince horas --de las nueve de la noche hasta las doce del día siguiente-- y debido a que la representación está repleta de declamaciones verbales, algunas de ellas larguísimas, bien podrán imaginarse las dificultades relativas a la memorización del texto y a la ejecución coreográfica por parte de los protagonistas. Estamos hablando de actores improvisados, en la mayoría de los casos escasamente escolarizados. Por lo que resulta absolutamente necesaria la realización de ensayos previos, lo cual acontece, en Tlacoachistlahuaca, todos los domingos, por un período de aproximadamente dos meses.

También cabe mencionar la pequeña banda de vientos y percusiones que acompaña a los danzantes: una trompeta, dos saxofones, un trombón, un bajo, una tambora y una tarola (un tamborcito). Se trata de músicos semi-profesionales, de buena calidad, que a menudo tocan en las muchas fiestas y "pachangas" de la región. Su participación es, en este caso, completamente gratuita. Es, en otras palabras, el don que ellos ofrendan a la Virgen patrona.

### **Las actividades litúrgicas**

El día 3, en el corazón de la noche (a la una o dos de la mañana), comienzan las actividades que anteceden "el mero día": el tamborero y la clásica descarga de cohetes llaman a los danzantes para que recorran las calles del pueblo y anuncien el comienzo oficial de la fiesta. Se declaman los "vivas iniciales", una suerte de loa o prólogo con el que se hace encomio público a todos los protagonistas de la fiesta: la santa patrona, las autoridades civiles y religiosas, los danzantes y los músicos, el maestro de danza. Después de las mañanitas a la Virgen, los danzantes van a las casas de los fieles que "por promesa" han pedido rezar a una de las nueve coronas de la Virgen. Se trasladan las coronas de la iglesia a las casas y viceversa. Lo mismo acontece con las flores y las velas con las que se adornan el altar. En ambos casos músicos y danzantes

acompañan a los fieles durante el traslado y bailan en las casas de estos últimos.

Cabe señalar que, durante sus ejecuciones dancísticas en las calles o en los patios de las casas de los fieles, los danzantes ya visten y llevan la indumentaria y la parafernalia que los peculiarizan como Aztecas y Españoles. Ya se presentan, pues, divididos en dos bandos opuestos cada uno de los cuales viste de manera contrastante al otro.

Las piezas dancísticas ejecutadas en estos días bien pueden caracterizarse como danzas armónicas invalidando, de alguna manera, la oposición sancionada por el vestuario. Españoles y Mexicanos bailan, aquí, en cuadrillas, con continuos cambios de parejas, en los que todos los Mexicanos terminan por bailar con todos los Españoles. También intercambian rítmicos macheteos, tanto con los futuros contrincantes así como con los compañeros del mismo bando. Asimismo, la mancomunidad con la que se realizan las acciones culturales de los dos bandos frente a la patrona del pueblo nos lleva a afirmar lo siguiente: antes de la representación de la Conquista de México los dos bandos aparecen como homólogos en virtud de una característica común: la de la devoción y de la fidelidad frente a la patrona del pueblo. A partir de esta premisa se pasa a la escenificación del Baile de la Conquista lo cual viene a ser una suerte de explicación *a posteriori* de cómo se ha llegado a esta condición de fidelidad cultural.

### **La secuencia narrativa**

Un primer análisis de los códigos que conforman la danza nos permitió descomponer el *continuum* dancístico en 305 acciones significativas distintas. Las sucesivas agrupaciones de estos elementos nos llevaron a la identificación de unos bloques narrativos mayores (aún provisorios). Estos son los siguientes:

1 - REUNION/SEPARACION DE LOS BANDOS (traslado de los mexicanos al locus choristicus)

2 - LLEGADA Y TOMA DE POSICION DE LOS MEXICANOS

3 - PRESAGIO Y ANGUSTIA DE MONARCA

4 - MONARCA ENCARGA A MANDIL DE RESGUARDAR LOS PUERTOS DE LA NACION MEXICANA

5 - DESEMBARCO DE LOS ESPAÑOLES

6 - PRIMERA EMBAJADA DE MOCTEZUMA A CORTES

7 - SEGUNDA EMBAJADA DE MOCTEZUMA A CORTES (La Malinche y el Negrito mexicano son donados a Cortés)

8 - CONTRAMENSAJE Y CONTRAREGALO DE CORTES A MOCTEZUMA

9 - JUBILO Y MALOS PRESENTIMIENTOS DE MOCTEZUMA

10 - BAUTIZO DE LA MALINCHE Y DEL NEGRITO MEXICANO

11 - REGRESO DE MARINA CON LOS MEXICANOS

12 - PRIMEROS DESAFIOS Y COMBATES ENTRE ESPAÑOLES Y MEXICANOS

13 - PRIMERA EMBAJADA DE CORTES A MONARCA: TRAIACION DE MARINA

14 - DESAFIOS Y BATALLA ENTRE MEXICANOS Y ESPAÑOLES

15 - REPENSAMIENTOS Y ANGUSTIA DE MARINA

16 - DESAFIOS Y COMBATES ENTRE MEXICANOS Y ESPAÑOLES

17 - MARINA CONFIESA A MONARCA QUE SU BAUTISMO LE PROVOCA PASION Y TORMENTO

18 - DESAFIO Y COMBATES ENTRE MEXICANOS Y ESPAÑOLES

19 - LAS MUJERES MEXICANAS DESAFIAN A LOS ESPAÑOLES

20 - SEGUNDA EMBAJADA DE CORTES A MOCTEZUMA

21 - ROBO Y RESCATE DE MARINA

22 - BATALLA ENTRE ESPAÑOLES Y MEXICANOS

23 - CAPTURA DE MOCTEZUMA

24 - DESAFIO Y COMBATES ENTRE MEXICANOS Y ESPAÑOLES

25 - BAILE DE LA CADENILLA

26 - ROBO DEL ESTANDARTE ESPAÑOL POR PARTE DE TEMPANECATLE

27 - MUERTE DE ESCALANTE

28 - TRAICION DE MONARCA

29 - MUERTE DE CUAUHQPOCA, NOBLE GUERRERO Y ZILACATZIN

30 - RESCATE DE MONARCA

31 - SEGUNDA TRAICION DE MONARCA Y MUERTE DEL MISMO POR MANO DE CUAUHTEMOC

32 - EMBAJADA-TRAMPOSA DE LOS MEXICANOS: MUERTE DE OVANDO

33 - DESAFIOS Y COMBATES ENTRE ESPAÑOLES Y MEXICANOS: TOMA DE TECHTITLAN

34 - LAS MUJERES MEXICANAS ECHAN CORTES DEL PALACIO

35 - DERROTA DE LOS ESPAÑOLES EN EL DIA DE LA NOCHE TRISTE

36 - CAPTURA, TORTURA Y MUERTE DE CUAUHTEMOC (y Mandil)

37 - COMBATES PARA RESCATAR DE DE LOS CUERPOS DE CUAUHTEMOC Y MANDIL

38 - LA REINA XOCHITL RESCATA DE LOS CUERPOS DE CUAUHTEMOC Y MANDIL

39 - EPILOGO: HUIDA DE CORTES y SEPELIO DE CUAUHTEMOC Y MANDIL Y ELOGIO FINAL DE LA REINA XOCHITL AL VALOR Y A LA DIGNIDAD DE LOS DEFENSORES DE LA PATRIA

40 - VIVAS FINALES Y REGRESO A LA ARMONIA

### **Código del teatro verbal y mimético**

Desde un principio, el encuentro entre Mexicanos y Españoles es marcado por un enfrentamiento militar y por una victoria de los Mexicanos: los primeros impiden el desembarco de los segundos. Sin embargo, también se observa que después de esta victoria el mismo Moctezuma ordena levantar las guardias para permitir el desembarco de los Españoles. Inmediatamente después del desembarco español, comienza la angustia de Moctezuma quien envía dos embajadas a los españoles. Sobre la base de la conveniencia (Moctezuma), de los regalos y de los contraregalos y de la mentira (Cortés) se dan contactos pacíficos entre los dos bandos.

Al terminar las embajadas de los Mexicanos Cortés decide declararles guerra. A partir de este momento comienza la serie de desafíos, combates y batallas que caracterizará a toda la representación.

La confrontación militar se da de tres distintas maneras:

- combates uno contra uno: machetazos intensos entre los contendientes [con patrones rítmicos] pero *ad libitum* . Puede terminar con la victoria de uno de los contendientes.

- combates de uno contra todos: machetazos intensos *ad libitum* ; también "pasadas" de machete de uno contra los de los demás contrincantes. Manifiesta el valor de quien combate solo contra todos. Puede terminar con la fuga de quien está combatiendo solo o con su derrota
- batalla (combates de todos contra todos): machetazos intensos *ad libitum* entre todos los contendientes; no hay vencedores.

En la alternancia de estas distintas maneras de confrontarse se manifiesta la superioridad de los guerreros mexicanos ya que:

- 1) impiden el desembarco de los Españoles
- 2) el Negro Mexicano derrota a su homónimo español y rescata Marina
- 3) los Mexicanos logran robar el estandarte español
- 4) Cuauhpopoca mata a Escalante
- 5) Tempanecatle rescata a Moctezuma
- 6) Cuitláhuac, Mandil y Tempanecatle capturan y matan a Ovando
- 7) Los Mexicanos derrotan a los Españoles el "día de la noche triste"

Además, en otras ocasiones, los guerreros españoles están a punto de sucumbir pero piden auxilio al resto de la tropa y son liberados. En cambio, los guerreros mexicanos nunca piden auxilio sino que cuando se presentan situaciones desventajosas para ellos siempre se fugan solos, por su propio valor.

Aunque en menor número, los Españoles también tienen sus victorias. Desde un punto de vista simbólico se trata de logros que, al contrario de los que consiguen sus contrincantes, no ponen de manifiesto el valor militar, no obstante, resultan ser más importantes a fines del resultado final:

- 1) Capturan a Moctezuma
- 2) Entran a Tenochtitlan
- 3) Capturan y matan a Cuauhtémoc y Mandil
- 4) Matan a Exáhuac

Cabe señalar, por otra parte, que la primera de las dos traiciones de Moctezuma juega de manera muy favorable a los Españoles ya que a raíz de ella mueren tres guerreros mexicanos.

Sintetizando. El código de las confrontaciones militares nos indica algo importante: Los Mexicanos logran 7 victorias contra las 4 de los Españoles. En otras palabras: a los Mexicanos, pues, les sobra valor; mientras que a los Españoles le hace falta. Sus logros los Españoles los consiguen por medio del engaño y de las traiciones. Y a esto hay que añadir el deshonor con el que se manchan en la parte final de la representación ya que por dos veces son puestos en fuga por mano de una mujer.

### **Oposición Moctezuma/Cuauhtémoc/Cortés**

Moctezuma. El papel que desempeña a lo largo de la representación nos muestra, en una primera instancia, a un personaje sumamente indeciso que pregona su valor y al mismo tiempo es atormentado por el miedo de que su imperio se acabe durante su reinado; al respecto, el mensaje de sus embajadas es explícito: que se vayan los Españoles y regresen cuando él ya no exista. Asimismo, responde con violencia a la embajada de los Españoles declarándoles guerra e incitando a los suyos, no obstante, al caer capturado, no deja de traicionar a su bando con el fin de recobrar su libertad. Y una vez recobrada la libertad entra nuevamente a pactos con Cortés para negociar su entrada a Tenochtitlan justo en un momento en el que los Españoles se encuentran en una condición de debilidad. Por esa razón merece morir.

Cuauhtémoc. Entra en la escena, como protagonista, en calidad de justiciero. Es él quien descubre las traiciones de Moctezuma y a él le toca matarlo con una pedrada. Cuauhtémoc conduce decidida y valorosamente a sus hombres contra los Españoles, no obstante es capturado y después torturado para que confiese donde se encuentra el tesoro de los Mexicanos. Contrariamente a Moctezuma, Cuauhtémoc resiste estóicamente y muere como héroe.

La oposición entre Moctezuma y Cuauhtémoc puede resumirse en dos adjetivos: traición vs. estoicismo. Esta oposición se complementa dentro del

ámbito militar-masculino con un tercer elemento encarnado por el personaje de Cortés.

Cortés. Desde un principio se presenta pidiendo el amparo de Dios y de la Virgen de la Concepción, la patrona del pueblo de Tlacoachistlahuaca. No obstante, su conducta ética se aleja a lo largo de la representación de los propósitos evangelizadores que se declaman al momento de desembarcar. Cortés hace un uso reiterativo de la mentira estratégica. A las embajadas de Moctezuma primero responde que no viene a "conquistar" sino a a "conocer". Luego le manda a decir que "pronto regresará a España" cuando en cambio está aprontándose para el ataque. Después, les manda a decir que no viene por el oro de Moctezuma sino para "convertir". Cuando captura a Moctezuma lo induce a traicionar. Una vez que entra en Tenochtitlan abandona sus propósitos de conversión y el primer orden que imparte a los suyos es de recoger todo el oro de los Mexicanos. En la derrota de la Noche Triste se pone a llorar como un niño hasta al punto de ser regañado por Alvarado. Nuevamente trás el oro, manda a torturar a Cuauhtémoc para que le diga donde está escondido. Finalmente es "derrotado" dos veces por la reina indígena, lo cual, como se dijo anteriormente, es lo máximo del deshonor para un hombre que se presume de Conquistador. Lo que Cortés encarna es el engaño, la debilidad y la cobardía.

### **Oposición Malinche-Marina/Reina Xóchitl**

Por lo que concierne a los personajes femeninos --la Malinche-Marina y la Reina Xóchitl-- se repropone, en parte, la oposición que he señalado respecto a Moctezuma y Cuauhtémoc. Lo que caracteriza a Malinche-Marina es la ambigüedad de su papel. Marina acepta y agradece ser bautizada e incluso pide a los Españoles que conviertan a la Nación Mexicana, no obstante, inmediatamente después del bautismo regresa con los suyos para quedarse con ellos. Su permanencia es sufrida, atormentada por la duda debatida entre la fidelidad a la causa religiosa de los Españoles y la fidelidad hacia su esposo, su genty su patria. Tiene sueños presagiosos; en ellos ve la conversión de Moctezuma pero también la desgracia de los Mexicanos. Durante la primera fase de la confrontación armada, Marina renueva a los Españoles su apoyo a

la causa de la conversión, sin embargo, cuando se da cuenta que los propósitos de los Conquistadores son otros --el oro-- se pone de la parte de los Mexicanos. Contrariamente a la de Moctezuma, la supuesta traición de Marina en realidad no es una verdadera traición sino un dilema permanente entre dos tipos de fidelidades. En Marina se refleja la contradicción de los indígenas de hoy: por una parte, la aceptación de la cristiandad y el reniego del paganismo, por otra, la reivindicación de una continuidad mítica con algunos de los valores ancestrales: la valentía de sus hombres o la fidelidad de sus mujeres. Será justamente el descubrimiento de la mala fé de Cortés lo que va a determinar el rescate ético de Marina dentro de la representación.

Al igual que Cuauhtémoc, la Reina Xóchitl se presenta como un personaje claro, totalmente vinculado con la resistencia de su pueblo, que no duda incluso en tomar las armas para echar a Cortés del palacio o para lograr el rescate del cuerpo de su amado. De manera elocuente, a ella le toca declamar el elogio final al valor, al estoicismo y a la dignidad de quienes defendieron la patria mexicana.

Por último señalamos el siguiente punto. Parece que, entre los negros de la Costa Chica, las mujeres gozan de mayor poder dentro del núcleo familiar. Es preciso rastrear si entre ellos se encuentran, tal como existen entre los negros caribeños o en el istmo de Tehuantepec, núcleos familiares matrifocales, cuya característica es, justamente, el control del dinero, del poder y de los afectos por parte de la mujer. En caso de rastrearse afirmativamente, este argumento podría explicar --en término de influencia indirecta-- porque en esta variante de la Conquista las mujeres desempeñan un papel tan importante.

Resumiendo. En Tlacoachistlahuaca, la interpretación popular de la Conquista de México gira entorno a la confrontación militar de los bandos, a los propósitos de conversión sacrificados en pos del oro y la riqueza, y sobre todo entorno a las distintas oposiciones que se establecen, sobre todo por la vía de los códigos teatrales verbales y miméticos, entre las figuras mencionadas. Nos falta enriquecer el análisis con el estudio detenido de los códigos musical y coreográfico. Por el momento se puede señalar que el tipo de baile --en cuadrillas-- adoptado en la parte inicial, durante las actividades litúrgicas se vuelve a utilizar como acción conclusiva. Con éste los bandos

vuelven a entremezclarse alegremente en una suerte de armonía final. Con el fin del imperio mexicano, muere el paganismo y llega la religión actual; pero también persisten los valores que los indígenas de hoy atribuyen a los antepasados: la valentía y el heroísmo, la fidelidad y la dignidad. Vencen la traición y el engaño. Por eso la elegía final es declamada con tristeza y tonos de resignación. Sin embargo, los músicos y los danzantes terminan tocando una *Diana*, que los dos bandos bailan juntos. A pesar de los pesares, ésta subraya un triunfo de la cristiandad o, tal vez, un matrimonio simbólico del pueblo con la patrona del pueblo, la Virgen de la Concepción (efecto colateral de la Conquista). Por eso la danza termina en alegría.

## 2. EL TRIANGULO CULTURAL SUR / GOLFO / OCCIDENTE

Ahora bien, la Danza de la Conquista de México con sus múltiples variantes es un género ampliamente difundido en la república mexicana. Hoy en día, la encontramos concentrada en tres grandes regiones: Guerrero-Oaxaca, Jalisco-Nayarit y Puebla-Veracruz. Sorprendentemente no hay rastro de ella en el Anáhuac, la región que fue teatro de los mayores acontecimientos históricos a los que la danza hace referencia.

Dentro de este panorama, nos llama la atención que en decenas de comunidades del vecino estado de Oaxaca se bailan algunas de las variantes más pro-indígenas de la Conquista de México. Brisset (en prensa), por ejemplo, menciona que en las versiones de la Danza de la Pluma de Cuilapan y Santa Ana del Valle los Españoles llegan a ser derrotados por los mexicanos.

El contenido pro-indígena de las representaciones de la Danza de la Conquista sólo se puede comprender a partir de la Independencia y después de la derrota de los Franceses durante el "reinado" de Juárez. Estos dos acontecimientos son la condición para ver el pasado de otra manera. En particular, las gestas victoriosas de don Benito se convierten, en algún momento (y con una dinámica que aún no hemos aclarado), en un poderoso mitema que permite reinterpretar, de manera honorable, algo que no fue tan glorioso.

En la Costa Chica no nos topamos, por lo menos hasta ahora, con estos extremos representativos. No obstante, la despiadada puesta en ridículo del hombre Cortés por parte de la Reina Xóchitl, y otros elementos más, hacen que las variantes de esta región bien puedan considerarse como pro-indigenistas.

Cuando, en cambio, miramos hacia las demás regiones del estado de Guerrero, nos percatamos de un "vacío dancístico" inesperado. Para reencontrar el subgénero de la Danza de la Conquista de México hay que llegar hasta el estado de Jalisco. Pero, la sorpresa mayor es que, en el Occidente, la danza se presenta sobre bases completamente distintas. Podría decirse, incluso, que las características pro-indigenistas se convierten, allí, en favor del mestizaje. Estamos en una región básicamente mestiza y las variantes de esta área cultural apuntan todas, tal vez para justificar el nacimiento de un nuevo grupo étnico, hacia la resolución simbólica de ese conflicto histórico. Así, los dos bandos terminan "haciendo las paces" (Jáuregui, *op. cit.*).

En la región del Golfo, una de las denominaciones que asume la Danza de la Conquista es la de Danza de los Tocatines que se caracteriza, generalmente, por carecer de teatro hablado y desarrollarse solamente a partir de los códigos de la danza, la música y el teatro mimético. Las representaciones de esta área cultural son más proindigenistas que promestizas; sin embargo, los dos matices están presentes. En la versión de Xicotepec --que finca en la memoria del paso de Cortés por dicho poblado-- Cuauhtémoc recupera a la Malinche, derrota a los Españoles y, finalmente, hace las paces con ellos (Noriega, 1992).

En fin, los pocos argumentos que acabamos de proporcionar nos permiten vislumbrar la fertilidad de un futuro análisis comparativo. La única limitante es la insuficiencia de los datos etnográficos, en particular aquéllos que se refieren a los códigos no verbales. Sin embargo, podemos afirmar, como primera evidencia, que el campo de afinidades semánticas existentes entre las representaciones de la Sierra Madre del Sur (Guerrero y Oaxaca) y las del Golfo (Puebla y Veracruz) superan, en importancia, a las que se pueden establecer entre estas últimas y el Occidente jalisciense y nayarita. Sin embargo, habrá que esperar un análisis más detenido para poder apreciar

plenamente las características de estos "intercambios semánticos" y la originalidad de las versiones estudiadas.

### 3. ANTECEDENTES, JUSTIFICACION Y OBJETIVOS

#### Género "de Conquista" y subgénero "de la Conquista de México": la importancia de su investigación

En su "Contribution a l' étude des fêtes de 'Moros y Cristianos' au Mexique" (1932), Ricard lamentaba, en cierto modo, la escasez de investigaciones sobre un tema de tanta importancia dentro del folklóre de nuestro país. Sesenta años después de su ensayo precursor, el registro de estas 'danzas' --como las llamamos, de acuerdo con la denominación popular-- se ha multiplicado considerablemente. Hoy se conocen centenares de ejemplos y variantes en casi todos los estados de la República Mexicana e inclusive en otros países de América Latina. Sin embargo, son muy pocos los que cuentan con una descripción mínima y menos aún los que han sido investigados con el detenimiento y la profundidad requeridos por la tradición antropológica y folklórica. Los trabajos de Warman (1968), Wachtel (1967), Brisset (1988) y el trabajo colectivo coordinado por Jáuregui y Bonfiglioli (en prensa) son de los pocos que, por una u otra razón, vale la pena mencionar.

Warman nos habla "de una danza y de su historia" --la Danza de Moros y Cristianos-- o, más bien, de la historia de un entorno dancístico, de su evolución, diversificación y aculturación en el tiempo y el espacio sociales. Contrariamente a lo que uno puede esperar, de la danza propiamente dicha casi no habla. La perspectiva de Wachtel es, en cambio, completamente distinta. El suyo es "un análisis regresivo desde el presente hacia el pasado" para detectar, a través de algunas danzas actuales, cuál es la visión que ciertos grupos indígenas de Perú, Guatemala y México tienen de su propia historia o, de manera más precisa, los efectos simbólicos actuales que les produjo "el traumatismo de la Conquista". Brisset ha avanzado en esa dirección al demostrar una doble unidad estructural, en el tiempo y en el espacio, entre las danzas de Moros y Cristianos y las de la Conquista.

En la Danza de la Conquista en el México Contemporáneo, la intención de los coordinadores y de los colaboradores --Bonfiglioli, Brisset, González, Jáuregui, Nava, Ramírez, Rubio y Valle-- ha sido conjuntar la investigación directa con los enfoques más fecundos de la antropología y el folklore contemporáneos. El principal avance de esta obra fue, por un lado, presentar una recopilación de estudios de casos (los trabajos anteriores, hecha parcial excepción por el de Brisset, consisten en un análisis comparativo de fuentes de segunda mano), aportando, así, nuevo material etnográfico en un campo que tradicionalmente brilla por la carencia de datos y detalles, en particular los que se refieren a los códigos no-verbales. Por otra parte, otro avance importante fue proponer una "perspectiva metodológica integral" que incorpora, al momento del análisis textual, el conjunto de todos los códigos dancísticos y no solamente algunos. Esto permitió enriquecer y rectificar las interpretaciones que se tenían sobre este tema, ya que se pudo extender el estudio también a aquellos casos no-verbales cuyo examen era habitualmente omitido por los especialistas del tema.

Sin embargo, en la introducción a ese libro concluíamos nuestras reflexiones con la siguiente afirmación: "*Somos conscientes de que todavía no hemos llevado los postulados teóricos, que planteamos como guías analíticas, hasta sus últimas consecuencias.*"

El objetivo general de este proyecto es entonces avanzar, una vez más, por la dirección indicada en esa obra. Por un lado, pretendemos afinar y profundizar el mejor de los modelos analítico-interpretativos para estudiar las danzas-teatro populares; esto se hará por medio de la discusión crítica con aquellos autores --semiólogos, lingüistas y sobre todo antropólogos-- que abrieron caminos distintos a los nuestros. Por otro lado, pretendemos mejorar la comprensión que hasta el momento se tiene del subgénero de la Danza de la Conquista de México, e indirectamente del género de las Danzas de Conquista,

aportando nuevos datos etnográficos (que surgirán de nuestra investigación específica) y nuevas interpretaciones etnológicas (el análisis comparativo).

Los dos casos que elegimos investigar --uno principal, otro paralelo-- para avanzar con nuestro proyecto tienen la gran ventaja de estar conformados por un conjunto de códigos que operan con brillo, fuerza y equilibrio en la producción del mensaje global y éste es uno de los presupuestos que se necesitan para realizar un estudio absolutamente detallado, extenso y "casi perfecto" del género dancístico mencionado, que sirva, a la vez, como contribución para el desarrollo de la teoría antropológica de la danza. Dentro de esta perspectiva nuestros objetivos específicos son los siguientes:

- A. Documentar e interpretar la dimensión político-económico-religiosa de la fiesta patronal y del proceso ritual en el que se inserta la danza.
- B. Documentar e interpretar, de manera exhaustiva, la dimensión simbólica de la danza en cuestión. Esto es:
  - a) las características formales que conforman el texto dancístico propiamente dicho
  - b) la relación entre los elementos textuales y aquéllos contextuales (donde los primeros encuentran su carga semántica previa)
  - c) la relación entre los elementos textuales y aquéllos co-textuales (los que conforman las danzas pertenecientes al mismo subgénero y género dancístico)
- C. Documentar e interpretar el proceso histórico de difusión y arraigamiento regional de los elementos estructurales que conforman la danza en cuestión.

Con el tratamiento de estos puntos pretendemos desarrollar algo que, por razones de espacio, no pudimos hacer en los ensayos que conforman la obra anteriormente mencionada, esto es, una perspectiva integral de un caso dancístico. No podemos olvidar, sin embargo, que dentro de esta perspectiva el punto B. sigue siendo el centro de nuestros intereses.

#### 4. METODOLOGIA Y TEORIA

##### **Registro Etnográfico.**

Dado el tipo de detalle al que estamos interesados habría sido impensable realizar la etnografía de estas danzas sin contar con el apoyo de un equipo preparado. Afortunadamente contamos con esta ventaja. Desde hace más de una década, un grupo de investigadores hemos constituido un seminario permanente para el estudio antropológico de la danza. Uno de los mayores logros de esta experiencia ha sido, justamente, la consolidación de una metodología rigurosa para el registro etnográfico.

El equipo que realizó dicho registro fue integrado por un etnógrafo responsable de la investigación, un etnocoreógrafa (experta en notación Laban) un etnomusicólogo, un encargado de la filmación y un fotógrafo.

Con el propósito de hacer el registro del texto dancístico se realizaron, en diciembre de 1992 y de 1993, dos sesiones de trabajo de campo en equipo, de una semana de duración cada una, en las comunidades de Tlacoachistlahuaca y Xochistlahuaca (Costa Chica de Guerrero). A lo largo de estos trabajos se filmaron 15 horas de videos (VHS); se grabaron 10 horas de música y 15 horas de entrevistas con los protagonistas de la danza; también se tomaron

alrededor de 500 diapositivas y se fotocopiaron los tres coloquios de las danzas.

Los datos etnográficos cubrieron los siguientes rubros:

### 1. Datos Generales

- 1.1. Nombre de la danza
- 1.2. Ubicación geográfica: comunidad, municipio, estado
- 1.3. Fecha de la representación y de los ensayos
- 1.4. Duración del proceso dancístico
- 1.5. Tipo de fiesta: patronal, civil, familiar, etcétera

### 2. Identificación del grupo dancístico:

- 2.1. Conformación étnica
- 2.2. Número de participantes
- 2.3. Edad
- 2.4. Sexo
- 2.5. Organización interna: cargos, grupos, cofradías, mayordomías, etcétera

### 3. Códigos dancísticos:

- 3.1. Coreografía:
  - 3.1.1. pasos
  - 3.1.2. gestos
  - 3.1.3. posturas corporales
  - 3.1.4. figuras coreográficas
  - 3.1.5. otras

### 3.2. Música:

- 3.2.1. ritmos y melodías
- 3.2.2. músicos: datos personales
- 3.2.3. instrumentos y otras fuentes sonoras
- 3.2.4. cantos
- 3.2.5. otras

- 3.3. Indumentaria
- 3.4. Pinturas corporales
- 3.5. Parafernalia
- 3.6. Declamaciones verbales
- 3.7. Teatro mimético
- 3.8. Escenografía

#### 4. Contexto ritual y festivo

- 4.1. Cuadro sintético del proceso ritual y del contexto festivo
- 4.2. Ubicación de la danza dentro de la secuencia ritual y del año festivo
- 4.3. Organización de los grupos ceremoniales

#### 5. Aspectos del contexto cultural o histórico que retroalimentan el simbolismo dancístico

Nos falta, ahora, empatizarnos con el pueblo, convivir con la gente, con las autoridades religiosas, observar las actividades preparatorias, estar en las discusiones, los chismes y los demás relatos. Nos falta convivir con los danzantes en el período en que comienzan a ensayar y a sentir la danza; y con los mestizos en el momento que preparan la otra fiesta (el baile popular, la pelea de gallos). Nos falta saber lo que ellos piensan de los amuzgos, los mixtecos, los negros de la costa y viceversa. Nos falta, organizar los datos y hacernos preguntas *en situ*. Nos falta "estar allí" y, en la medida de lo posible, compartir las emociones de quienes bailan. Obviamente todo esto no se hace en equipo sino sólo y a lo largo de varios meses. La próxima salida de campo -

-de finales de octubre a finales de diciembre-- tiene, como objetivo principal, recopilar la información relativa: 1) al "texto dancístico" y a la organización ceremonial y festiva durante los ensayos, la fiesta patronal y durante la octava; 2) al contexto cultural en sentido amplio y al calendario ritual en *sensu estrictu*; 3) a las variante intraregionales (primeras exploraciones) y 4) a la reconstrucción oral de la introducción y difusión de ladanza en la región. De acuerdo a los resultados que se consigan en esta primera salida, e incluso independientemente de ellos, estamos planeando una segunda salida -- posiblemente en los meses de febrero-marzo-- para asistir a otras fiestas tanto en Tlacoachistlahuaca como en otras comunidades.

## **Análisis e interpretación de los datos**

### La danza como objeto semiótico y cultural

Los procesos dancísticos son hechos simbólicos complejos, constituidos por un núcleo rítmico-cinético que se interrelaciona, de manera variable, con otros campos semióticos. Los desplazamientos coreográficos, los pasos y las posturas, los gestos, los flujos energéticos y los demás elementos que caracterizan al movimiento dancístico se combinan tendencialmente con la música y el canto o, en algunos casos, con las declamaciones verbales y el teatro mímico. Asimismo, al cuerpo danzante se le viste, pinta y adorna de manera expresiva. Por otra parte, las acciones dancísticas se desarrollan sobre la base de una fragmentación significativa del espacio y del tiempo en unidades discontinuas, creando lugares, escenografías y unidades narrativas

claramente semantizados. Y finalmente el conjunto de denominaciones con el que se identifican ciertos elementos dancísticos introduce, dentro de este campo semiótico, un sistema clasificatorio de tipo lingüístico. Nos encontramos, pues, con un conjunto de campos semánticos y códigos que al operar, de manera sincrética, en un registro estético que los contrasta con los de las demás esferas simbólicas (cotidianas y extra-cotidianas), adquiere una propia especificidad en virtud de su posición dentro del sistema global. Dicho con palabras de Giurchescu (1973), *"la danza no existe como lenguaje autónomo sino como objeto semiótico --y antropológico, añadimos nosotros-- complejo que tiene diferentes gradientes de significados en una variedad de contextos distintos."*

Esta perspectiva implica considerar las siguientes categorías analíticas: un sistema sintáctico (o metasintáctico), es decir, el conjunto de reglas que rige la articulación de los significantes dancísticos en virtud de su unidad sincrónica, y un sistema semántico constituido por el conjunto de contenidos que estos mismos significantes se ocupan de vehicular. El empalme de estos dos sistemas, que de ninguna manera pueden "vivir" separadamente, es lo que se denomina sistema semiótico, esto es, un conjunto de significantes y significados ordenados en una red de posiciones y relaciones diferenciales

---

cuya operatividad se manifiesta en distintos niveles: el textual, el contextual y el intertextual<sup>1</sup>.

### Del *continuum* a la armadura

Al momento de registrar y analizar un "texto dancístico" desconocido, los etnólogos nos enfrentamos con un problema semejante al que tienen los lingüistas cuando deciden decodificar una lengua que no conocen: ¿cómo descomponer el *continuum* de acciones con el que nos topamos en un primer momento, y en el que no logramos distinguir el comienzo y el final, en un conjunto ordenado de unidades significativas? ¿Cómo pasar, pues, del *continuum* a la armadura dancística? La labor comienza en la primera etapa, durante el registro etnográfico (o bien, a partir del primer ordenamiento de los datos) con el cruce analítico (común a todo ritual) de cuatro variables básicas: sujetos, acciones, espacios, tiempos. Siempre que observamos una actuación dancística hay que saber, en otras palabras, quién es el que actúa (que papel recubre), qué hace, dónde lo hace y cuándo lo hace. Las modificaciones significativas de cada una de estas cuatro variables ponen en marcha una descomposición clasificatoria cuyo grado de complejidad varía de acuerdo a los propósitos y objetivos del investigador. Una vez lograda la descomposición, comienza para él un reordenamiento de los elementos en unidades siempre mayores de acuerdo a las relaciones formales y de contenido que éstos establecen entre ellos. Con tal ordenamiento de unidades significativas llegaremos a esbozar lo que muchos definen estructura dancística. Nosotros concordamos con Lévi-Strauss que una estructura sólo se manifiesta, con plenitud, dentro del sistema de transformaciones del que forma parte (sobre este punto regresaremos más adelante); por esta razón preferimos denominar a esta "estructura virtual" con el parónimo de "armadura".

---

<sup>1</sup> En otras partes del proyecto este último término será también definido como cotexto o como

Un análisis detenido nos permite reconocer, a un nivel más superficial, una trama narrativa y un componente descriptivo-figurativo; y, a un nivel más profundo, un sistema de oposiciones y de transformaciones simbólicas.

### Trama narrativa y funciones semánticas

El análisis formal de los elementos indicados hasta ahora --sujetos, acciones, espacio y tiempo-- nos permite evidenciar un componente importante de la armadura dancística: la trama narrativa. Estamos convencidos de que toda danza, en mayor o menor medida, se sustenta en el encadenamiento de distintas proposiciones discursivas. En este sentido es comparable a un texto lingüístico y como tal se presta para ser analizada. Parcialmente conformes con algunos postulados greimasianos (en buena parte adoptados por el Grupo de Entrevernes, 1982) nos proponemos analizar la sucesión de "enunciados de estados" (indirectamente enunciados por medio de un verbo "ser" o "tener") y de "enunciados de cambios" (enunciados por medio de un verbo de tipo "hacer") que se manifiestan en el discurso dancístico de acuerdo a un "programa narrativo" y por medio de diferencias y divergencias que se dejan ver bajo el modo de la sucesión. Al igual que un texto verbal la realización del programa narrativo resulta, también en nuestro caso específico, de la articulación de cuatro elementos: el "*influjo*", es decir, la motivación del cambio; la "*capacidad*", es decir, las condiciones necesarias para realizar el cambio; la "*realización*", es decir, la manera en que se produce el tránsito a un nuevo estado, a una nueva condición; la "*valoración*", es decir, la actividad interpretativa del estado final.

Para desarrollar estas cuatro categorías analíticas quisiéramos apoyarnos, además que en la metodología indicada por el Grupo de Entrevernes, también

en aquella indicada por Propp (1928) en su análisis de los cuentos maravillosos, y sucesivamente ajustada por Brisset (1988), por un lado, y Jáuregui y Bonfiglioli (*op.cit.* ), por otro, a la categoría de los rituales de conquista. Esta consiste en dividir la trama narrativa en unidades más pequeñas cada una dotada de una función semántica correspondiente de acuerdo a su grado de incidencia en la producción de la significación global.

### El componente descriptivo-figurativo

Si el análisis narrativo nos obliga a evidenciar la articulación entre elementos dinámicos (el "hacer") y estáticos (el "ser" y el "tener") del discurso (los modos de la sucesión narrativa), con el análisis descriptivo-figurativo haremos hincapié sobre las propiedades que, por la vía de la metáfora o de la metonimia, de la denotación y la connotación, de la selección circunstancial o contextual, intervienen en la organización del semema y de la significación dancística<sup>2</sup>. En este ámbito la relación entre los significantes dancísticos, o bien, entre éstos y otros que están afuera de la escena, no se da sobre la base de una sucesión lineal sino por medio de relaciones colaterales (de tipo paradigmático) o circulares (que van del "texto" al contexto y viceversa). Los adornos o las pinturas corporales marcan, normalmente, el estatus de un danzante; al igual que las denominaciones lingüísticas nos dicen quién es, pero, ¿por medio de cuáles asociaciones llegan a decirlo?. Dicho con otros ejemplos:

1) El robo y el rescate de la Malinche por parte del Negrito Español y del Negrito Mexicano, respectivamente, es musical y coreográficamente

---

<sup>2</sup> Al respecto ver, en Eco 1975, el capítulo sobre la teoría de los códigos.

subrayado con una chilena que los protagonistas bailan con la misma Malinche. Si desconociéramos que para la gente del lugar el significado de la chilena gira en torno a la metáfora del cortejo (danza de "conquista sexual"), entonces no podríamos comprender su refuncionalización (chilena = exhibición de virilidad) dentro de la secuencia narrativa.

2) Una marcha fúnebre no sólo es fúnebre en virtud de una asociación (colateral) con una circunstancia lutuosa que se expresa por medio del código teatral o coreográfico sino también por una referencia extra-dancística. El uso cultural de la marcha fúnebre en los sepelios convierte (por contigüidad) a este simbolismo metafórico en metonímico; un sonido, pues, denota una condición. En la danza y el teatro esta denotación de tipo metonímico se reconvierte en metáfora ya que al ser empleada para subrayar la captura de un enemigo, la denotación de "muerte" expresada por la marcha fúnebre (por su uso) se convierte en connotación de "cautiverio" (una muerte metafórica del espíritu).

Escogimos, quizás, unos ejemplos bastante obvios; no obstante, lo más común para un antropólogo es nadar en un mar de enigmas aparentemente insolubles buscando el detalle que conduce a otro detalle y a otro detalle hasta que el conjunto le aclare "cómo" se da la significación.

### Oposiciones y transformaciones

Lo fundamental de toda significación (independientemente de que sea fruto de una carga semántica previa o de una interacción de términos) es la transformación de ciertas propiedades sensoriales en un conjunto de diferencias concebidas, primariamente, como oposiciones binarias (Lévi-Strauss, 1964). Un signo o un símbolo únicamente son tales, en tanto se distinguen de otro signo o símbolo al cual se oponen (paso brincado/paso

deslizado; sonido grave/sonido agudo; color brillante/ color opaco, etcétera). Hay que añadir que los elementos significativos conforman, con frecuencia, triángulos semánticos en los que se atraviesan dos ejes de contraste en un campo de oposiciones ternarias.

Es importante destacar, sin embargo, para relacionar lo que acabamos de decir con lo dicho anteriormente, que, la asociación paradigmática de los elementos dancísticos (por ejemplo, lo que hacen los personajes A y B en contraste con lo que hace el personaje C) y la concatenación sintagmática de estos mismos (es decir, el orden que éstos mantienen dentro de una secuencia narrativa) se combinan permanentemente y el efecto de significación depende de la transformación de una en la otra y viceversa. Como diría Leach, no importa que el "texto coreográfico" y el proceso ritual en su conjunto se desarrollen a lo largo de horas e incluso días, ya que el mensaje global se transmite como si todo ocurriera al mismo tiempo: "*El final está implícito en el comienzo; el comienzo presupone el final*" (Leach, 1978: 60).

### Transformaciones sistémicas

Ahora bien, el proceso de descomposición/recomposición del *continuum* dancístico en una armadura coherente y las aclaraciones que acabamos de formular sobre los procedimientos de significación de una danza determinada no acaban aquí.

Desde una perspectiva estructuralista, cada versión dancística no contiene, en sí misma, toda su significación. Esta resulta no solamente del sentido elegido sino también de los que se han excluido y que podrían sustituirlo. Por lo tanto, cada ejemplo dancístico manifiesta su sentido pleno al ser reintegrado a su grupo de pertenencia semántica (Lévi-Strauss, 1981), esto es, el conjunto de posibilidades paradigmáticas dentro del cual se dan, por medio de ausencias/presencias, de inversiones/sustituciones, de

reducciones/ampliaciones y de instensificaciones/ debilitamientos, las transformaciones sistémicas.

En fin, de manera semejante a las obras de arte o los mitos, las danzas dialogan entre sí sobre la base de una estructura compartida. Dentro de esta perspectiva, la estructura se traduce en género, y el "diálogo interdancístico" corresponde al conjunto de las transformaciones ofrecidas, como conjunto de posibilidades lógicas, por el contexto y la historia de una determinada cultura. Como dice el maestro del estructuralismo, cada obra dancística sólo puede ser entendida como respuesta a otros intentos creativos, reales o virtuales, dentro del conjunto limitado de las posibles transformaciones. "*Séparse o ignórese, nunca se marcha a solas por el sendero de la creación*" (Lévi-Strauss, 1981: 128)

Resumiendo: Los lineamientos generales de nuestro enfoque teórico implican avanzar sobre tres vertientes metodológicas: i) analizar la interacción de los elementos que conforman las dos danzas mencionadas; ii) conocer los aspectos socio-culturales que retroalimentan su simbolismo y condicionan su realización; iii) analizar el sistema de transformaciones del que forman parte. Esta tarea debe ser necesariamente precedida y acompañada por: a) una etnografía rigurosa de los elementos que la conforman; b) una investigación exhaustiva de las bibliografía teórica y etnográfica que conciernen los temas tratados. Como labor complementar intentaremos reconstruir, ya que las condiciones parecen favorecernos, el proceso de introducción y difusión histórica de la danza en la región cultural que nos concierne.

**Ampliando el panorama...**

¿Cuál es, pues, el lugar que ocupa nuestro estudio dentro del panorama de la literatura antropológico-dancística? Nos parece haber suficientemente aclarado que, al momento de analizar los datos, no podemos caer en el vicio de ciertos análisis antropológicos que sólo basan sus interpretaciones en el análisis del contexto cultural y social en el que se realiza una danza determinada. De esta manera perderíamos de vista la especificidad que caracteriza a nuestro objeto de estudio.

Esta ha sido la tendencia de la escuela antropológica británica cuyo énfasis estriba, básicamente, en ver a la danza como un producto más de la interacción social en la que, a menudo, se encuentra involucrado un amplio conjunto de fenómenos. Evans-Pritchard (1928), por ejemplo, en un artículo sobre la 'danza de la cerveza' ("*ghere buda*" ) entre los Azandes (artículo que por cierto está repleto de detalles contextuales y que no tiene una sola mención relativa a la danza en si misma), nos dice que ésta desempeña la función social de canalizar la libido sexual dentro de ciertos espacios armónicos. Para Gluckman (*apud* en Spencer, 1985), en cambio, las danzas que se realizan entre los Swazis durante las 'ceremonias de los primeros frutos' contribuyen a aflojar las ansiedades de tipo económico que caracterizan la temporada que las anteceden. Por su parte, Lewis (1971) interpreta algunos ritos de posesión que se realizan en ciertas regiones del mundo como una forma de protesta de los sectores marginados de la población que buscan, de esta manera, su parte de protagonismo. A estos estudios, cuya visión de la danza es, para decirlo con Spencer (*op. cit.* ), de tipo catártico, hay que añadir otros, de tipo funcionalista, que ven a nuestro objeto de estudio como instrumento de control social. Por ejemplo, al analizar unas ceremonias de iniciación masculina en Madagascar, donde los jóvenes de una comunidad son obligados por los adultos a sujetarse a estrictas reglas dancístico-ceremoniales, Maurice Bloch (1974) sugiere que las danzas allí ejecutadas son un dispositivo cohibidor por medio del cual se le inculca a los jóvenes miedo y respeto hacia los adultos, quienes, según él, se sienten amenazados por el

creciente poder de las nuevas generaciones. Dentro de la corriente funcionalista debe inscribirse, desde luego, el estudio de Radcliffe-Brown (1922) sobre los indígenas de las islas Andamanes. En el capítulo V de su libro, la danza es vista como un instrumento para el mantenimiento equilibrado de los sentimientos del grupo. Al percibir los distintos cuerpos (de los danzantes) como un solo cuerpo (social), el antropólogo inglés ve que la danza, al igual que la música, funciona como una fuerza moral cohesionadora; la experiencia estética es a la vez experiencia ética.

A la (hipotética) pregunta ¿por qué el hombre danza? estos autores contestan de distintas maneras, de acuerdo al caso que estudian; pero ninguno, al parecer, busca la respuesta en el contenido semántico de la danza que analizan. Como representante de una tradición antropológica aún viva (no la "funcionalista" sino la "británica") Spencer (*op. cit.*) precisa: "*La danza no es una entidad en si misma, sino pertenece justamente al análisis de la acción ritual en sentido amplio (...). En un sentido muy importante, la sociedad ha creado la danza y es a la sociedad que tenemos que regresar para comprenderla.*".

¿A quiénes se refiere Spencer (y nos referimos nosotros) cuando habla de la posibilidad de caer en el error de considerar a la danza como una "entidad en si misma"? ¿Acaso son, los destinatarios del mensaje, no sólo los coreólogos sino también aquellos antropólogos, semiólogos y folkloristas que olvidándose de las propensiones de su disciplina se han excesivamente inclinado hacia el formalismo (abriendo el camino del análisis textual)? Unos de los primeros pioneros de este género de trabajos son los folkloristas úngaros Martin y Pesovár (1961), quienes han estudiado, antes de cualquier otro, la sintaxis dancística. El propósito de estos autores ha sido evidenciar las leyes que gobiernan la estructura<sup>3</sup> rítmico-cinética de la danza. Lo lograron en

---

<sup>3</sup> Entiéndase esta palabra en la acepción formalista del término.

un estudio que a muchos nos parece aburrido por el excesivo tecnicismo pero también ejemplar y necesario dentro de nuestra "ciencia". Otro trabajo dentro de este género, ha sido el de la antropóloga norteamericana Kaepler (1967, 1972). Como ella misma afirma sus intereses estriban, más que en la producción del sentido dancístico, en las analogías con la lingüística y, en particular, con la fonémica (Kaepler, 1986: 29). En otro foro (en Spencer, 1985) esta misma autora plantea que la danza debe de ser estudiada como parte de un sistema estructurado de movimientos, dancísticos y extra-dancísticos. Al circunscribirse al solo campo de lo cinético (por más importante que sea, dentro de nuestra disciplina) un planteamiento de este tipo desatiende, desde luego, los otros códigos dancísticos. Sin embargo, su perspectiva sistémica no deja de ser interesante. Con ello retoma un viejo planteamiento formulado, en parte, por Boas (en Boas Franziska, 1944), quien planteaba, sin ser escuchado, una clara relación entre danza, música y contexto cultural; por otra parte, por Bateson y Holt (en Boas Franziska, 1944) quienes plantearon una supuesta relación entre los movimientos que caracterizan una danza dada y los gestos típicos y las posturas que los agentes culturales utilizan en la vida cotidiana. Si pensamos que hasta finales de los años '50 la mayoría de los estudios antropológicos sobre la danza de todo hablaba con excepción de ella (al estilo de Evans-Pritchard) se entenderá aún más la importancia de la propuesta. No obstante, nadie llevó en serio estas indicaciones. En 1971, Lomax intentó hacerlo con el propósito de demostrar que la relación entre los movimientos cotidianos y los movimientos dancísticos es transitiva. Según el autor, pues, la danza reutiliza, por medio de un código que le es propio, los elementos cinéticos que la cotidianidad le proporciona. Su proyecto de coreométrica (así se llamaba) se quedó inconcluso pero dudamos que hubiera logrado demostrar sus propósitos. A nuestro juicio la relación entre movimientos dancísticos --y no sólo los movimientos dancísticos sino también los demás códigos-- y movimientos cotidianos no es de representatividad sino de tipo "transformativo". Es decir, al igual que los mitos, los ritos también son "buenos para pensar", buenos para explorar relaciones

categoriales. La cotidianeidad puede existir, desde luego, como realidad inspiradora del comportamiento dancístico, sin embargo, la esencia de este último estriba, justamente, en el desprendimiento del movimiento de la motricidad ordinaria. Por medio de los pasos y las evoluciones coreográficas, de las postraciones y las genuflexiones no hacemos sino sustraernos de los códigos que sujetan al cuerpo en las operaciones motorias ordinarias; buscamos, como dice Leroi-Gourhan (1964-65), romper el ciclo habitual de las posiciones en el espacio. Dicho con un ejemplo, la relación metonímica existente entre el venado-animal, la cabeza de venado puesta sobre la cabeza del danzante y su misma gestualidad nos indica, por una parte, que los agentes culturales están seleccionando ciertas calidades sensibles del "animal-biológico" para representar, por la vía simbólica, un "animal-mítico", sobrenatural, que renace en todas las danzas y que tan sólo existe gracias a la acción de los danzantes. Lo mismo sucede con la representación danzada y teatralizada de la Conquista de México-Tenochtitlan. De ella se puede decir, esta vez parafrasando a Turner (1981), que el acontecimiento histórico sólo funge como referente inspirador, ya que el armazón discursivo de los procesos rituales se convierte en una suerte de metatópico que sirve para pensar los hechos y los personajes en una nueva condición. Lejos de ser un espejo de lo real, la danza, así como otros metalenguajes, utilizan la realidad biológica, histórica o cotidiana como puntos de partida para pensar e interpretar problemáticas que lo trascienden.

En fin, regresando a Kaeppler y a los últimos exponentes de la escuela norteamericana (Williams, Singer, Hanna, Snyder y otros) hay algo que no nos convence en lo que hemos podido leer hasta la fecha: esto es, la ausencia de una teoría satisfactoria sobre los procesos de la significación dancística. De la lectura de sus trabajos (principalmente teóricos), uno tiene la impresión de que la producción del sentido sólo se genera a nivel de la sintaxis, esto es la combinación y la interacción de los elementos cinéticos. En espera de que otras lecturas (menos teóricas y más empíricas) nos muestren lo contrario,

estamos provisoriamente de acuerdo con las críticas de Spencer sobre el peligro de un reduccionismo textual que deja de lado lo que para nosotros los antropólogos siempre ha sido uno de los elementos claves de nuestra metodología: esto es, el análisis contextual. Por otra parte, guardamos prudencia en nuestras críticas por no conocer aún la teoría lingüística -- chomskiana-- que, en mayor o menor medida, inspira a una buena parte de estos mismos trabajos.

En este cuadro que apenas hemos comenzado a esbozar, aún faltan muchas voces por analizar. Hemos omitido la mayoría (y entre ellos, seguramente, algunos trabajos importantes) porque no fueron suficientemente metabolizadas o por no haberlas aún leído. El panorama de estudios antropológicos de la danza es más amplio de lo que uno puede imaginar. Sin embargo, hay dos ausencias que no dejan de sorprendernos. La primera se refiere a la falta de estudios comparativos. Pues, a pesar de lo que dice Spencer respecto a la necesidad de desplazar el análisis de la danza en si misma al contexto social y a la acción ritual, esta última perspectiva también es

---

limitada. Salvo rarísimas excepciones<sup>4</sup>, sigue prevaleciendo la idea de que el contenido de una danza se comprende o por la vía del análisis textual o por medio del análisis contextual. A despecho del enfoque comparativo propuesto por la etnología, y que ambos análisis parecen ignorar, se parte de la premisa que la danza, con o sin contexto, se puede entender *per se*. Después de haber participado en un estudio de género dancístico en amplia escala (Jáuregui y Bonfiglioli, en prensa) estamos muy convencidos de lo que el maestro afirma en La vía de las máscaras: una danza, igual que una máscara o un mito "no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir elige no representar. [...una danza, igual que una máscara]niega tanto como afirma; no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye." (Lévi-Strauss, 1981: 124). La segunda ausencia está asociada a la primera. Pues, si nuestro conocimiento bibliográfico no nos está fallando (nunca sobra la prudencia en dichas afirmaciones) la escuela estructuralista francesa es una de las grandes ausentes del panorama que nos concierne. Hay, pero, dos obras que están a punto de llenar este vacío (Bonfiglioli, 1993; Jáuregui y Bonfiglioli, *op. cit.* ). ¿Logrará, este proyecto, a convertirse en la tercera?

---

<sup>4</sup> Aunque limitado al análisis de los códigos teatrales y verbales, el estudio de Brisset sobre los rituales de conquista es una de ellas

## BIBLIOGRAFIA

- Anguiano, Marina y Guido Munch**, *La Danza de la Malinche*, Consejo Nacional de Turismo y Dirección de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública, México, s.f.
- Arroyo, Esteban y Jesús Martínez Vigil**, *Códice Gracida dominicano sobre la danza de Ya Ha Zucu hoy Cuilapan (La Danza de la Pluma)*, Impresora Mayven, Oaxaca, 1970
- Barlow, Robert y Byron McAfee**, "Un cuaderno de los marqueses", *El México Antiguo*, México, VI, 9-12, 1947: 392-404
- Bloch, Maurice**, "Symbols, song, dance, and future of articulation: is religion an extreme form of traditional authority?", *Archives Européennes de Sociologie* ; 15: 55-81
- Boas, Franziska**, (editor) *The function of dance in human society* (a seminar directed by Franziska Boas), The Boas School, New York, 1944
- Bonfiglioli, Carlo**, "Fariseos y Matachines tarahumaras: simbolismo y apropiación simbólica de dos Danzas de Conquista", *El noroeste de México, sus culturas étnicas*, Gutiérrez Donaciano y Josefina Gutiérrez Tripp coordinadores, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1991: 401-410
- (recopilador) *Cuaderno de los 12 Pares de Francia*. (Danza que se realiza en Xochistlahuaca en los días 29 de septiembre y 12 de diciembre) Manuscrito comenzado el 7 de marzo de 1988 a las 19:00 y terminado a las 15:40 horas del día 28 de marzo de 1988 por el señor Agadeo Polanco
- "Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara: el conflicto y la armonía cósmicos", en *La Danza de la Conquista en el México Contemporáneo*, Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coordinadores), Fondo de Cultura Económica, México, (en prensa)
- "Chichimecas contra Franceses: de los salvajes y los conquistadores", en *La Danza de la Conquista en el México Contemporáneo*, Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coordinadores), Fondo de Cultura Económica, México, (en prensa)
- Bonfiglioli, Carlo y Victor Marroquín** (recopiladores), *Índice de la Danza de la Conquista de México* (danza que se realiza en Ometepec el día de la Santa Cruz). Fotocopia del cuaderno homónimo. Manuscrito aproximadamente en el año 1952 por el señor Pedro Rodríguez Montest. Museo Nacional de Antropología e Historia, México
- *Inventario de la Danza de la Conquista de México* (Danza que se realiza en Tlacoachistlahuaca el 7-8 de diciembre). Mecanografiado en el año 1985 por el señor Gildardo Díaz (maestro de danza). Biblioteca particular.
- *Índice de los 8 Pares de Francia* (Danza que se realiza en Tlacoachistlahuaca el 7-8 de diciembre). Biblioteca particular.
- Bonfiglioli, Carlo y Fausto Di Bella**, *El Carnaval de Tila* [informe de campo], marzo 1992
- Brisset, Demetrio**, *Representaciones rituales hispánicas de conquista*, (Colección Tesis Doctorales, 443/88), Departamento de Historia de la Comunicación Social, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988

**Caro Baroja, Julio**, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, (La otra historia de España, 10), Taurus Ediciones, Madrid, 1984

**Castillo Romero, Pedro**, *Calendario folklórico de las fiestas de Nayarit*, Editorial del Magisterio "Benito Juárez", México, 1979

**Castro Domingo, Pablo**, *El sistema de cargos en una comunidad amuzga de Guerrero*, Tesis de licenciatura en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia - Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1994

**Cervantes Delgado, Roberto**, *Textos tradicionales de la "Danza de la Conquista" que se escenifica en las festividades tradicionales de algunos pueblos de la "Costa Chica" del Estado de Guerrero. Versión correspondiente a los pueblos amuzgos de Xochistlahuaca y Cozoyoapan, Gro.*, Museo Nacional de Antropología, México, 1979, mecanografiado

**Cornejo Franco, José**, "La Danza de la Conquista", *Anuario de la Sociedad folklórica de México*, México, IV, 1943: 155-186

**Dirección General de Internados de Enseñanza Primaria y Escuelas Asistenciales**, *IX jornada nacional deportiva y cultural. Concurso de danzas y bailes regionales (monografías)*, Secretaría de Educación Pública, México, 1955

**Evans-Pritchard, Edward E.**, "The dance", *Africa*, 1: 446-62

**Flores, Narciso**, *Danza de la Conquista*, Mascota, Jalisco, 1976, mimeografiado

**FONADAN**, *Danza "los Tocotines"*, Curso de Danza "FONADAN" del 2 al 9 de octubre en Atempán, Puebla y en México, D.F., Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, México, 1982, mecanografiado

**FONADAN**, *Danza de la Conquista de San Martín Tilcajete, Oaxaca*, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, México, s.f., mecanografiado

**Foster, George M.**, *Cultura y conquista. La herencia española de América*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1962

**Franco Fernández, Roberto**, *El folklore de Jalisco*, Ediciones Kerigma, Guadalajara, 1972

**Gillmor, Frances**, "Spanish texts of three dance dramas from mexican villages", *University of Arizona Bulletin*, Tucson, 13, 4, 1942: 41-65

**Giurchescu, Anca**: "La danse comme objet sémiotique", en *Yearbook of the International Folk Music Council*, (5) 1973: 175-78

**González Davila, Amado**, *Monografía de Tlacoachistlahuaca (con motivo del centenario de su vida política. 11 de mayo de 1972)*, (editorial desconocida), México, 1972

**Grimes, Ronald L.**, *Símbolo y conquista. Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (1976)

**Grupo de Entrevernes**, *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría y práctica*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1982, (1979)

- Kaeppler, Adrienne**, "Method and theory in analysing dance structure with an analysis of tongan dance", *Ethnomusicology*, 1972, 16: 173-217
- "Structured movement systems in Tonga", en Spencer, 1985
- "Cultural analysis, linguistic analogies, and the study of dance in anthropological perspective", en Charlotte J. Frisbie, editor, *Explorations in ethnomusicology: Essays in honor of David Mc Allester*, Monographs in Musicology no. 9, Detroit, 1986: 25-33
- Jakobson, Roman**, "El lenguaje en relación con otros sistemas de comunicación", *Nuevos ensayos de lingüística general*, Siglo XXI Editores, México, 1976 (1971): 97-110
- Jakobson, Roman y Morris Halle**, *Fundamentos del lenguaje*, Ayuso, Madrid, 1973 (1956)
- Jáuregui, Jesús**, "Cortés contra Moctezuma-Cuauhtémoc: el intercambio de mujeres", en *La Danza de la Conquista en el México Contemporáneo*, Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coordinadores) Fondo de Cultura Económica, en prensa
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli** (coordinadores), *La Danza de la Conquista en el México Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, en prensa
- Langage. Pratiques et langages gestuels*, Didier y Larousse, Paris, juin 1968, no. 10
- Leach, Edmund**, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978 (1976)
- Leroi-Gourhan, André**, *El gesto y la palabra*, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971 (1964-1965)
- Lévi-Strauss, Claude**, "La estructura y la forma. Reflexiones sobre una obra de Vladimir J. Propp" y "Post-scriptum", *Polémica Lévi-Strauss-Propp*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972 (1960): 7-45 y 77
- *El pensamiento salvaje*, (Colección Breviarios, 173), Fondo de Cultura Económica, México, 1964 (1962)
- *La vía de las máscaras. Edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones*, Siglo XXI Editores, México, 1981 (1979)
- "El mito y el cuento", en *Palabras devueltas*, Jesús Jáuregui e Yves-Marie Gourio (editores), INAH, IFAL, CEMCA, México, 1986 (1979): 269-273
- Lewis, Ioan M.**, *Le religioni estatiche. Studio antropologico sulla possessione spiritica e sullo sciamanismo*, Ubaldini Editore, Roma, 1972 (1971)
- Loubat, J. F.**, "Letra de la 'Danza de la Pluma' de Moctezuma y Hernán Cortés con los capitanes y reyes que intervinieron en la Conquista de México", *Congrès International des Américanistes*, París, 1, 1902: 221-261
- Llano, Enrique y Marcel de Clerck**, *Danses indiennes du Mexique*, Academie Royale de Belgique, Bruselas, 1939: 112-126

- Marion, Marie-Odile**, *El sistema simbólico ritual de los Mayas*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1990, mecanografiado
- Martin, Gyorgy, and Ernő Pesovár**, "A structural analysis of the hungarian folk dance", *Acta Ethnographica*, 1961, 10: 1-40
- Mata Torres, Ramón**, *Los Tastuanes de Nextipac*, (Colección ensayos e investigaciones, Serie Testimonios, 14), Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 1987
- McAfee, Byron**, "Danza de la Gran Conquista", *Tlalocan. Revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, México, 3, 3, 1952: 246-273
- Méndez Aquino, Alejandro**, *Danza de la Conquista*, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, México, s.f.
- Mompradé, Electra L. y Tonatiúh Gutiérrez**, *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*, Editorial Hermes, Barcelona, 1981, Tomo I
- Navarrete, Carlos**, "Prohibición de la Danza del Tigre en Tamulté, Tabasco, en 1631", *Tlalocan: revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, Vol. VI, No. 4, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971: 36-39
- Noriega, Rebeca**, *Tico, toco, tocotín. La tradición no verbal de la conquista*, Xalapa, 1992, mecanografiado
- Orozco y Berra, Manuel**, *Noticia histórica de la conjuración del Marqués del Valle. Años de 1565-1568. Formada en vista de nuevos documentos originales, y seguida de un extracto de los mismos documentos. Por el licenciado D. ...*, Tipografía de R. Rafael, México, 1853
- Propp, Vladimir**, *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1977 (1928)
- *Las raíces históricas del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974 (1946)
- Radcliffe-Brown, Arnold R.**, *The Andaman Islanders*, Cambridge University Press, Cambridge, 1922
- Reifler Bricker, Victoria**, *El cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989 (1981)
- Ricard, Robert**, "Contibution a l'étude des fêtes de 'Moros y Cristianos' au Mexique", *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, París, N. S., 24, 1932: 51-84
- *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (1947)
- Segundo Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos* (Ontinyent, 1985), Actas Segundo Congreso Ed., Ontinyent, 1986
- Rubio, Miguel Angel**, "Las Gestas de Caballería: los 12 Pares de Francia", en *La Danza de la Conquista en el México Contemporáneo*, Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coordinadores) Fondo de Cultura Económica, en prensa

- Spencer, Paul** (editor), *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985
- Soustelle, Jacques**, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, (Serie Obras de Antropología), Fondo de Cultura Económica, México, 1956
- Talavera, Francisco**, "Cuaderno de la Danza de la Conquista (Un documento para la historia de México)", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, 6, 54, 1976: 149-178
- Toor, Frances**, *A Treasury of Mexican Folkways*, Crown Publishers, Nueva York, 1947: 347
- Turner, Victor**, "Prólogo", Ronald L. Grimes, *Símbolo y conquista. Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo Mexico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (1976): 9-11
- Val Julian, Carmen**, *Vies posthumes de Moctezuma II*, These de Doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, 1985
- "Danses de la Conquête: une 'memoire indienne de l'histoire'?", *Vingt études sur le Mexique et le Guatemala réunies a la mémoire de Nicole Percheron*, (Alain Breton, Jean-Pierre Berthe y Sylvie Lecoin, editores), (Collection Hespérides), Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines - Presses Universitaires du Mirail, Tolosa, 1991: 253-266
- Vázquez Santana, Higinio**, *Fiestas y costumbres mexicanas*, Tomo I, Ediciones Botas, México, 1940
- "Danzas de Jalisco que concurren al santuario de Zapopan", *Fiestas y costumbres mexicanas*, Tomo II, Ediciones Botas, México, 1953: 277-282
- Vázquez Santana, Higinio y José Ignacio Dávila Garibi**, *Calendario bilingüe de fiestas típicas de México para el año de 1931. Guía para el turista. Volumen I. Enero, s.e.*, México, 1931: 281-282
- Vázquez Valle, Irene**, "Apuntes sobre la música y otras manifestaciones creativas de los nayaes", *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, 29, 1987: 99-120
- Wachtel, Nathan**, "La vision des vaincus: la Conquête espagnole dans le folklore indigène", *Annales E.S.C.*, París, 1967: 554-585
- "La visión de los vencidos: la conquista española en el folklore indígena", *Revista de Folklore Americano*, Editora Rosalía Avalo de Matos, Lima, años XVII-XVIII, 16, 1971: 230-260
- Warman, Arturo**, *La Danza de Moros y Cristianos. Un estudio de aculturación*, Tesis de Maestría en Ciencias Antropológicas, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1968
- *La Danza de Moros y Cristianos*, (Sep-setentas, 46), Secretaría de Educación Pública, México, 1972
- Zuno, José Guadalupe**, "Las danzas", *Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1969, II: 99-117