



Trace (México, DF)

ISSN: 0185-6286

ISSN: 2007-2392

Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos

Robichaux, David

Las danzas en los primeros pasos de la antropología
sociocultural mexicana: Miradas y marcos de análisis *

Trace (México, DF), núm. 83, 2023, pp. 53-80

Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos

DOI: <https://doi.org/10.22134/trace.83.2023.873>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=423877390003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LAS DANZAS EN LOS PRIMEROS PASOS DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIOCULTURAL MEXICANA: MIRADAS Y MARCOS DE ANÁLISIS*

DANCES IN THE EARLY STAGES OF MEXICAN SOCIOCULTURAL ANTHROPOLOGY: APPROACHES AND ANALYTICAL FRAMEWORKS

David Robichaux**

Fecha de recepción: 25 de junio de 2022 • Fecha de aprobación: 31 de enero de 2023.

Resumen: A diferencia de otros países donde la antropología prestó poca atención a las danzas, en México estas fueron el objeto de varias etnografías en las primeras décadas del siglo xx. En este trabajo se examinan los marcos de análisis y las miradas de estos trabajos pioneros, a saber, de Nicolás León, Elfego Adán, Auguste Genin y Manuel Gamio, así como los asistentes de este en el proyecto de Teotihuacán, Roque Ceballos Novelo y Carlos Noriega Hope. Además, a diferencia de otros estudios, las etnografías mexicanas contextualizan las danzas y destacan su carácter religioso. Todas concuerdan en este aspecto y siempre comparan las danzas contemporáneas con los ritos de la época prehispánica. A pesar de asociar las danzas con un tipo de religiosidad considerado como lindando con lo pagano —sobre todo en los escritos de Gamio— la información recolectada sobre las danzas en las primeras décadas del siglo xx constituye un invaluable acervo etnográfico.

* Agradezco a Danièle Dehouve por la sugerencia de abordar los marcos de análisis de los investigadores que trabajan sobre las danzas para la Journée d'études: «Danses, combats et jeu dans le Mexique indien: Quelles catégories pour l'analyse?» que se celebró el 20 de enero de 2020 en la Maison Suger en París. Este artículo es una versión mucho más acotada de la ponencia «Cadres d'analyse des danses dans les fêtes religieuses au Mexique, au Guatemala et en Espagne chez quelques auteurs», destacando las primeras décadas del siglo xx en los estudios mexicanos.

** Universidad Iberoamericana, México, davidrobichaux@hotmail.com.

Palabras clave: danzas; religiosidad popular; antropología mexicana; Manuel Gamio; Nicolás León.

Abstract: Unlike other countries where anthropology paid little attention to dances, in Mexico they were the subject of several ethnographies in the first decades of the twentieth century. This paper examines the analytical frameworks and approaches of these pioneering works on dances, namely those of Nicolás León, Elfego Adán, Auguste Genin, and Manuel Gamio, as well as his assistants in the Teotihuacán project, Roque Ceballos Novelo and Carlos Noriega Hope. Moreover, unlike other studies, the Mexican ethnographies contextualize the dances and emphasize their religious character. They all agree on this aspect and always compare contemporary dances with the rites of pre-Hispanic times. Despite associating the dances with a type of religiosity considered to be bordering on the pagan —especially in Gamio's writings— the information collected on the dances in the first decades of the twentieth century constitutes an invaluable ethnographic heritage.

Keywords: dances; popular religion; Mexican anthropology; Manuel Gamio; Nicolás León.

Résumé : Contrairement à d'autres pays où l'anthropologie s'intéressait peu aux danses, au Mexique, elles ont fait l'objet de plusieurs ethnographies dans les premières décennies du xx^e siècle. Cet article examine les cadres d'analyse et les regards de ces travaux pionniers, à savoir ceux de Nicolás León, Elfego Adán, Auguste Genin et Manuel Gamio, ainsi que des assistants de celui-ci dans le projet Teotihuacán, Roque Ceballos Novelo et Carlos Noriega Hope. De plus, contrairement à d'autres études, les ethnographies mexicaines contextualisent les danses et soulignent leur caractère religieux. Ces ethnographies mexicaines sont tous d'accord sur cet aspect et comparent toujours les danses contemporaines avec les rites de l'époque préhispanique. Bien que les danses soient associées à un type de religiosité considérée proche du paganisme — surtout dans les écrits de Gamio — les informations recueillies sur les danses au cours des premières décennies du xx^e siècle constituent des archives ethnographiques inestimables.

Mots-clés: danses; religion populaire; anthropologie mexicaine; Manuel Gamio; Nicolás León.

Introducción

A pesar de que la danza surgió tardíamente como un campo propio en la antropología, el tema llamó la atención de la incipiente antropología sociocultural mexicana y fue objeto de algunos de los primeros estudios etnográficos del país. Varios trabajos precedieron a los del equipo de Gamio, que en su estudio sobre el valle de Teotihuacán continuó con esta línea. Sin embargo, el padre de la antropología mexicana tenía una postura muy particular con respecto a las danzas: proponía conocer e investigarlas para transformarlas y utilizarlas como parte de un proyecto para crear una cultura nacional.

¿Qué conceptos y categorías usaban los primeros estudiosos de las danzas en México para abordar el tema? ¿Cuáles eran los intereses de estos primeros estudios que los llevaron a describir detalladamente las danzas? ¿Qué supuestos manejaron en sus descripciones y opiniones sobre las danzas que investigaron? ¿En qué medida coinciden los temas que destacaron con lo que hoy se aborda en los estudios antropológicos de las danzas? Trataré de dar algunas respuestas a estas preguntas, poniendo énfasis en las influencias que recibieron los protagonistas y su formación. Aparte de los trabajos de los autores objeto del análisis, me referiré a algunos textos que, posiblemente, les hayan influido y a materiales de archivo.

Los autores analizados son Nicolás León, Elfego Adán, Auguste Genin, además de Manuel Gamio y los encargados de los capítulos con información sobre danzas en *La población del valle de Teotihuacán*, Roque Ceballos Novelo y Carlos Noriega Hope. Destacaré la postura de Gamio sobre las danzas como rasgo interesante del folklore que, en su forma original, representaban un obstáculo a la conformación de una identidad nacional. Concluyo con reflexiones sobre estos estudios pioneros en México a la luz de planteamientos más recientes sobre la antropología de la danza.

La categoría de danza en antropología: Algunos problemas y críticas

Judith Lynne Hanna (1979) ha dado varias razones sobre la falta general, hasta fechas muy recientes, de estudios sobre danzas en antropología: una desconfianza puritana hacia la belleza corporal y la alegría, el hecho de que la mayoría de los antropólogos eran hombres y que para la cultura anglosajona la danza tenía connotaciones afeminadas y homosexuales, la dificultad de registrar los movimientos dado que las danzas suelen realizarse en determinados contextos especiales, la

falta de tecnologías resistentes, asequibles y fácilmente utilizables en el campo hasta hace muy poco y el hecho de que algunos antropólogos hicieran hincapié en la *ciencia* y evitaran la *humanística* —al mismo tiempo que privilegiaban el discurso verbal como camino hacia el pensamiento humano—; y de ahí la falta de un corpus teórico y de bibliografía sobre el tema (313).

Por su parte, Adrienne Kaeppler (1978) ha afirmado que los antropólogos han prestado poca atención seria a las danzas y a las cosas clasificadas vagamente como «las artes», asociándolas con el «juego». Hasta fechas recientes, los estudios carecían de clasificaciones de las danzas desde el punto de vista de los participantes, incluso en las obras de los estudiosos pioneros, como Gertrude Kurath quien, desde la década de 1940, llevó a cabo investigaciones en México (32). Kaeppler critica el tipo de investigación que se ha centrado en el contenido y no en «los elementos contextuales de las relaciones sociales y las asociaciones filosóficas con la estructura profunda y la estética de una cultura» (41). Incluso, cuestiona la categoría de «danza», señalando el problema etnocéntrico que supone clasificarla bajo el rubro de «arte». Destaca que para el grupo objeto de la observación etnográfica bien puede ser que las danzas no formen parte del «arte», o que no exista una categoría cultural comparable a la de «danza» de las sociedades modernas. ¿Son las formas culturales escenificadas para los dioses el mismo tipo de fenómeno que las que son representadas para un público humano como actividad social? Basándose en distintos ejemplos etnográficos, Kaeppler llega a la conclusión de que la única razón para clasificarlas juntas es porque, desde el punto de vista occidental, el cuerpo se utiliza de una forma que se considera como «danza» (46).

Las perspectivas de Hanna y Kaeppler permiten destacar varios puntos de los estudios que propongo examinar aquí y plantear algunas preguntas con respecto a ellos. Por ejemplo, en gran medida está ausente el punto de vista de los participantes en los trabajos objeto del presente análisis, al menos en el sentido de que rara vez oímos sus voces. Sin embargo, los contenidos suelen ser descritos de manera relativamente sistemática, aunque la coreografía no es objeto principal de análisis. Y, a diferencia de lo señalado por Kaeppler, los que sí están siempre presentes son el contexto y significado religioso de las danzas. De este modo, aunque no encontramos evidencia directa de una indagación del punto de vista de los estudiados, las observaciones de los autores les permitieron darse cuenta de la función devocional de las danzas. Por otra parte, nunca faltan referencias a las realizadas en la época prehispánica y su incorporación en la práctica religiosa católica mediante la obra de los misioneros. Es más, para algunos de los autores

cuya obra examinaré, el aspecto religioso de las danzas constituye un problema, pues estas son vistas como parte del paganismo y una forma de religiosidad asociada con el «atraso». Y en el caso de Manuel Gamio, su propuesta es de suprimir esos significados y rescatar de las danzas algo más cercano a la estética urbana y occidental con el fin de montar espectáculos de acuerdo con el concepto occidental de la danza y fortalecer la nacionalidad. Es decir, se podría pensar que Gamio buscaba darles a las «danzas» que observó una función que no tenían y privarles del significado devocional que poseían para los actores.

También es importante señalar que, puesto que la mayor parte de las danzas observadas por nuestros etnógrafos pioneros contienen personajes con parlamentos, algunos autores han destacado sus aspectos teatrales y de narrativa, en menoscabo de lo propiamente dancístico. Esto parece confirmar lo dicho por Hanna (1979) con respecto a la tendencia a privilegiar lo verbal, a la vez que destaca la falta de categorías específicas para abordar las danzas en el momento de los estudios bajo análisis. En suma, la complejidad de la realidad que abordaron los autores examinados aquí muestra que el fenómeno tiene características de «danza», «teatro» y «devoción religiosa» e, incluso, las rebasa. Mi objetivo no es criticar o reconstruir las categorías de los autores, sino simplemente dar a conocer los primeros pasos de la etnografía sobre las danzas en México y tratar de entender los marcos de análisis y miradas de los que escribieron sobre ellas.

Los trabajos etnográficos pioneros

Después de consolidarse una tradición investigativa en la historia antigua de México en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, desde este mismo espacio se dieron los primeros pasos en etnografía en el país. A partir de 1904 se comenzaron a financiar los primeros trabajos de campo y en 1906 se iniciaron los cursos en el museo sobre tópicos contemporáneos de etnografía y arqueología (Rutsch 2007, 104). Elfego Adán y Manuel Gamio, dos alumnos de los cursos de etnología de Nicolás León, desempeñaron de manera diferente un papel en la temprana etnografía de las danzas mexicanas. Adán, por su parte, hizo directamente una extensa etnografía de las danzas, mientras que varios de los asistentes del proyecto multidisciplinario de investigación sobre el valle de Teotihuacán, dirigido por Gamio, recolectaron y publicaron abundante información al respecto. En el periodo comprendido entre los primeros trabajos de campo apoyados por el Museo Nacional y la publicación de *La población del valle*

de Teotihuacán en 1922, con la sola excepción del de Auguste Genin, los trabajos sobre danzas fueron realizados por personas relacionadas con el Museo o con el proyecto de Gamio. En este apartado, presento en forma resumida el contenido de esos trabajos y hago un esfuerzo por entender la mirada con que las danzas fueron vistas por los autores.

Nicolás León

En esta historia es importante el papel del médico Nicolás León (1859-1929), empleado del Museo Nacional desde 1899, ayudante en etnología desde 1902 y titular de la cátedra en dicha área desde 1906 (Rutsch 2007, 104). Es autor de la primera publicación que consigna una cantidad significativa de información sobre danzas contemporáneas en México (véase León 1906) y parece haber establecido una pauta para los estudios posteriores. Sabemos, por un informe dirigido al director del museo con fecha del 10 de marzo de 1902, que León buscaba «dar vida propia a la sección de antropología y etnología, independizándola de la de historia natural». Propone que se realicen al menos dos exploraciones anuales «con el objeto de hacer estudios de los indios vivos», entre otras medidas, para fomentar la etnología en México. Destaca su necesidad de instrumentos de medición para la antropología (física), así como publicaciones, entre ellas *La psychologie ethnique*, de Charles Letourneau (1901), y el número 11 (1901), de la *Revue de l'Ecole d'Anthropologie* de París. Esta última revista incluye artículos de prehistoria europea y cursos sobre distintos temas dictados en la Société d'Anthropologie, fundada por Paul Broca en 1859 (LAL/TU/NLP, caja 2, folder 55).¹

Polígrafo y bibliófilo, León hizo investigaciones y publicó prolíficamente sobre historia, lingüística, antropología física y etnología (véase Pompa y Pompa 1959). Como encargado de etnología del Museo Nacional, fue el primer empleado del museo a hacer trabajo de campo etnográfico para el cual recibió un presupuesto en 1904 que le permitió llevar a cabo un estudio de dos meses sobre los popolocas de la región de Tehuacán, estado de Puebla (León 1905). Como titular de la primera cátedra de etnología en el museo, condujo a alumnos a trabajo de campo —llamado «excursiones» (Fagoaga 2018, 55)— entre 1906 y 1907, específicamente, a San Antonio Eloxochitlán y Ocotlán en Oaxaca, así como a Toluca y Chalma (Olvera 1992, 6).

Sus publicaciones sobre los tarascos (purépechas) editadas entre 1903 y 1906 incluyen dilatados extractos de obras de cronistas coloniales de Michoacán que

contienen extensas descripciones de fiestas religiosas y de las danzas que se efectuaban en ellas en los siglos xvii y xviii. Además, en las mismas publicaciones, yuxtapuestas a esta información, se incluyen descripciones de fiestas y danzas que él observó, en algunas ocasiones en su infancia en Quiroga, Michoacán (León 1903, 1906). Aparentemente, las más extensas descripciones de danzas, que datan de uno o dos siglos después de la Conquista, León aprovecha de estas fuentes para destacar las continuidades en el presente con el pasado colonial y precolombino.

León cita la obra del agustino fray Matías de Escobar, quien en 1729 se refiere a la evangelización a cargo de su orden religiosa en Michoacán en el siglo xvi. El fraile afirma que, después de bautizos y matrimonios, se celebraba «con tocotines, y mitotes, bailes de sus pasados, y ya festivas danzas del Christianismo (sic)» (citado en León 1906, 315). En referencia a las fiestas de Corpus Christi en Michoacán a principios del siglo xvii, el agustino dice que causaban admiración las máscaras y las numerosas danzas, ejecutadas con instrumentos castellanos e indígenas, logrando «una deleitable armonía, a cuyos sones resueñan sus sonajas, y baten al aire sus plumas en las danzas vistosas de sus Tocatines, que no ha de ser solo David, quien con todas sus fuerzas danze delante de la arca del Señor» (321). También hace mención de distintas danzas que acompañaban la procesión de Corpus Christi, en las que sus participantes llevaban vistosas plumas y telas lujosas (328-29). Es interesante el punto de vista del fraile que compara favorablemente las danzas indígenas con las del bíblico David ante el arca de la alianza, sugiriendo así su aceptación como parte legítima del ritual católico.

Fray Matías destaca la importancia y la ubicuidad de los espectáculos de moros y cristianos y pone énfasis en la vestimenta con turbantes al estilo turco y en las marchas que realizan los dos ejércitos durante los días de fiesta (citado en León 1906, 329-30). Aunque no enunciado explícitamente, parece que uno de los objetivos de León al reproducir de manera tan extensa este y otros textos coloniales que describen las fiestas es dar a conocer el origen de prácticas actuales y mostrar una continuidad del pasado con el presente. Al respecto, es significativo el hecho de que proporcione el arancel contemporáneo de servicios de los curas y las responsabilidades de los cargueros; entre estas últimas figuraba la obligación a sacar una danza para la fiesta de san Francisco (426).

Citando también en extenso las fiestas descritas en un texto del franciscano Alfonso de la Rea publicado en 1639, León (1906) parece ahondar de manera más directa en su comparación con las fiestas actuales. Refiriéndose a las

danzas de moros y cristianos y otros elementos de la celebración, afirma que «con algunas variantes en lo relatado por el P. La Rea aun se conserva tal costumbre en Michoacán» (433). Destaca León lo lujosa de la indumentaria de los moros (que él mismo observó o de cuya existencia en un pasado reciente le contaron) y lo costoso de los trajes de los «soldados» o cristianos, al estilo de los de los militares españoles del periodo colonial. Acompañados por músicos, durante ocho días antes de la fiesta, van de casa en casa de las autoridades, cura y personas más distinguidas, ejecutan su baile y les dan de comer; participan en la procesión y bailan en distintas paradas de esta; son alimentados por las autoridades civiles y religiosas (433). A la octava de la fiesta, el capitán del grupo de baile daba una comida en que se alimentaba todo el pueblo; a veces quedaban endeudados o en la ruina, pero así cumplió con su cargo (434).

León continúa su relato describiendo distintas danzas, como los pastores y los viejos que él había visto en las celebraciones de Navidad y Año Nuevo (León 1906, 435). Existían danzas en diversas partes de Michoacán que se ejecutaban en la celebración y las procesiones de Corpus Christi, como las de *tejedores*, de *la conquista* y de *los negritos*. Sus pasos, música y gestos eran variables y bajo la dirección de un maestro que les enseñaba, ensayaban «con meses de anticipación». Estos preparativos culminaban en el *ensayo real* que se llevaba a cabo en presencia de «las autoridades indias, los cargueros, los padres de los danzantes con sus familias y cuanta persona del pueblo tenía cargo ó (sic) cierta posición distinguida». Si danzaban «a satisfacción», le regalaban al maestro cigarros y tragos de aguardiente; en caso contrario, le pegaban con una soga y lo expulsaban del local de ensayo. «A este maestro se le paga siempre bastante bien su enseñanza y se le asiste con la comida y aguardiente necesarios» (462).

La *danza de la conquista* tenía como personajes principales la *Malinche* y el *Monarca*, que simulaban un combate, ejecutando evoluciones «vistosas y difíciles». En la danza de los tejedores, cada danzante tenía en la mano «un largo cordón de color» unido a un palo. Al moverse en una dirección, tejían los cordones, cubriendo el palo, y luego en otra los destejían, bailando todo el tiempo al compás de la música. En cuanto a la *danza de negros*, León (1906) se limita a decir que «es más sencilla y monótona que las otras» (463). Se celebraba la fiesta de Santiago, el 25 de julio, con danzas de moros y cristianos (466). Para la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz el 13 de septiembre en Parangaricutiro, hay danzantes especiales y a la iglesia los peregrinos «entran cantando y bailando, haciendo contorsiones mil, llorando, gimiendo y rezando en voz alta»; depositan su alcancía y «bailan delante del Cristo, yendo y viniendo de la puerta mayor de la iglesia hasta

frente del altar, y viceversa» (473). En la tarde del día principal de dicha fiesta, los danzantes, con una imagen del santo patrón, ejecutan sus danzas antes de entrar al cementerio y luego «siguen en su marcha é (sic) ingresan cantando y bailando en la iglesia; avanzan y retroceden y arman una zambra infernal, pues dicen que *el Señor quiere ver baile*, y ellos lo complacen hasta más no poder» (474-75).

Como bibliófilo y fundador del Museo Michoacano y los *Anales del Museo Michoacano*, Nicolás León se preocupó por reunir trabajos sobre su estado natal (Arriaga 1959). Este interés y compromiso se tradujo en el rescate y la publicación de largos extractos de las obras citadas de los frailes que describieron las fiestas y danzas en el Michoacán colonial. Como testigo de algunas fiestas y danzas contemporáneas, aparentemente León pudo darse cuenta de la continuidad de ciertas prácticas, una idea que encontraremos en los demás autores objeto de este artículo. Sin embargo, quizás esta experiencia concreta de haber sido un criollo que creció entre estas costumbres hace que su apreciación de la continuidad sea más profunda que los demás autores aquí tratados. En todo caso, los textos coloniales que reproduce León probablemente constituyen las descripciones más completas de danzas de esa época y permiten mostrar la aceptación por la Iglesia de su aspecto religioso, así como la incorporación de importantes elementos europeos, como las danzas de moros y cristianos. A su vez, su comparación entre el presente y pasado es un tema que repiten los autores que analizaremos a continuación.

Elfego Adán

Elfego Adán (1883-1946) nació en Tetecala, Morelos; hizo cursos de etnología y otras materias en el Museo Nacional y se tituló de abogado en 1913 (Corona 2015). Su extenso trabajo (61 páginas) de 1910 sobre las danzas de Coatetelco, pueblo de su región de origen, es pionero en este tema, además de ser la etnografía más detallada de cualquier tópico de la incipiente antropología sociocultural mexicana publicada hasta esa fecha (Adán 1910). Adán fue alumno del primer curso de etnología de Nicolás León y beneficiario de una pensión (beca) para sus estudios que fue renovada a través de los años (AHMN, vol. 283, 11200, expediente 1, fs. 1-39).² Como hace constar una carta firmada por sus diez compañeros de la clase de etnología en marzo de 1908, ya a cargo de Andrés Molina Enríquez, fue elegido secretario de la clase; uno de sus compañeros fue Manuel Gamio (AHMN, vol. 201, 7014, expediente 4, fs. 95).

El proyecto de trabajo de campo, propuesto por León desde 1902, se había implementado y Adán participó en al menos cuatro ocasiones: Ocotlán, Oaxaca en 1906; Cuicatlán también en Oaxaca; Chalma en el Estado de México (Olvera 1992, 6); y también a la Huasteca en 1908 bajo la supervisión de Andrés Molina Enríquez, el sucesor de Nicolás León (véase Fagoaga 2018, 54). Varios de los escritos que redactó a raíz de esas visitas fueron publicados, en algunos casos, más de una década después³ (véanse Adán 1922a, 1922b, 2003 [1912]). Su trabajo sobre danzas no formó parte de una excursión del Museo Nacional. Sabemos por una carta en su expediente del Archivo Histórico del Museo Nacional con fecha del 8 de enero de 1908 que fue comisionado «para visitar diversos puntos del Distrito de Tetecala, Estado de Morelos, y hacer los estudios de Etnología que crea conveniente» (AHMN, vol. 283, 11200, expediente 1, fs. 13). Otra carta con fecha del 24 de julio de ese mismo año indica que ya había entregado el manuscrito de «Las danzas de Coatetelco» (AHMN, vol. 283, 11200, expediente 1, fs. 19).

Puesto que la descripción de su publicación sobre las danzas de Coatetelco se sitúa en torno a la celebración de la Virgen de la Candelaria (2 de febrero), y dadas las fechas de las antes citadas cartas, podemos suponer que su trabajo de campo fue llevado a cabo a principios de 1908. Sin embargo, como Adán fue oriundo de la región y considerando lo detallado y lo extenso del trabajo, es también probable que ya haya conocido el lugar y recogido parte de los materiales antes de 1908. Su texto sobre Chalma (Adán 2003 [1912]), publicado originalmente en 1912, fue el producto de una excursión bajo la supervisión de Nicolás León que tuvo lugar entre fines de 1906 y fines de 1907 (véase Olvera 1992, 6). Se destaca por la explícita opinión que expresa sobre el carácter religioso de las danzas. Refiriéndose a las lágrimas y los sollozos de los peregrinos después de la larga caminata, Adán observa que «es un espectáculo conmovedor que provoca la compasión» (Adán 2003 [1912], 77-78).

Después de indicar que llevan cargando «las promesas» —es decir, donaciones en bienes como alfombras para el santuario—, apunta que «las danzas son otras formas de dar gracias o de pedir favores al Cristo milagroso». Opina que «las danzas deberían ser suprimidas dentro del templo. ¡Hay que imaginar el efecto que hace un conjunto de indios vestidos estrambóticamente y bailando incansables al son de un paso doble torero!». Sin embargo, Adán notó la seriedad con que se bailaba, pues, al intentar sacar una fotografía de unos danzantes, un «director de danza» dijo al grupo de alumnos de la excursión: «Venimos a servir a Dios, no a divertir gente». Las danzantes más numerosos observados en esta

«excursión» fueron los «Apaches», pero también estaban presentes los «Vaqueros» y los «Moros y Cristianos» (Adán 2003 [1912], 78).

¿Qué es lo que incentivó a Elfego Adán a estudiar las danzas de Coatetelco? Podemos pensar en una combinación de factores: la excursión a Chalma y la influencia de Nicolás León, quien posiblemente lo animó a indagar en un tema vistoso, sobre el cual probablemente tenía conocimiento previo. Cuando Adán fue comisionado en 1908, ya era un etnógrafo experimentado. Entraba su tercer año de estudios de etnología (AHMN, vol. 283, 11200, expediente 1, fs. 12), había participado en al menos tres excursiones supervisadas y, aunque no publicados, escribió sendos trabajos como requisito en cumplimiento con su beca. Adán (1910) proporciona detalladas descripciones de «Las Contradanzas», «Los Vaqueros», «Los Moros» y «Los Tecuanes», con fotografías de danzantes, partituras y segmentos de los parlamentos de las danzas que los tienen. En el caso de «Los Vaqueros», el autor incluye lo que aparentemente es el libreto completo y para la danza de «Los Tecuanes» presenta el texto original en náhuatl y la traducción al español.

A diferencia de los trabajos sobre danzas que se limitaban al contenido, objeto de la crítica de Kaeppler (1978), en el artículo de Adán, estas danzas son claramente contextualizadas como parte esencial de las festividades de la Virgen de la Candelaria que, según la creencia, propician una buena temporada de lluvias. En compañía de los danzantes, nueve días antes del último domingo de enero se trae la Virgen de la cabecera municipal. Durante ese tiempo, mañana y tarde, los danzantes visitan a la Virgen, bailan en la iglesia delante de la imagen y realizan sus actuaciones en la plaza. La víspera de la fiesta se celebra una gran procesión en la que participan los danzantes; bailan todo el día bajo el sol delante de la Virgen, que es colocada en una enramada a la orilla de la laguna antes de ser devuelta en procesión a la cabecera municipal (Adán 1910, 136-39). Adán destaca que «grandes preparativos se hacen para esta fiesta, en la que se van las cortas economías de los indios; veinte ó treinta días antes, ya se escuchan por las tardes, en el pueblo, los golpes de la tambora que convocan á los jóvenes al ensayo de la danza, y por las noches, el sonido melancólico del tambor y de los pitos de carrizo en los solares donde enseñan el Tecuane, los Vaqueros, los Moros, etc., bajo la dirección de los maestros de danzas» (137-38).

Haciendo referencia a las observaciones de Humboldt en el *Ensayo político de la Nueva España* sobre la incorporación de elementos precristianos, como las danzas, en el catolicismo de las distintas partes del Imperio español, Adán señala que también son aplicables a México. Mencionando las «danzas salvajes

alrededor del altar» reportadas por Humboldt en Colombia, Adán afirma que lo mismo ocurría con «nuestros indios», toda vez que admira la gran resistencia de los danzantes que bailan todo el día bajo el sol (Adán 1910, 139). Resalta del texto de Humboldt en cursivas que «*en estas fiestas es donde se despliega el carácter nacional*» (138-39), palabras que parecen prefigurar lo que se plantearía en México sobre el folklóre a partir de la década de 1920, y lo que sería el fundamento de la difusión de las «danzas regionales» por parte del Estado mexicano para crear la identidad nacional.

Es muy probable que la rica etnografía de Adán haya marcado la pauta para el trabajo del equipo de Manuel Gamio sobre las danzas en *La población del valle de Teotihuacán* que se llevaría a cabo unos cuantos años más tarde. Como veremos más adelante, los capítulos a cargo de Roque Ceballos Novelo y Carlos Noriega Hope proporcionan el mismo tipo de información que el trabajo de Adán, es decir, partituras, parlamentos y fotografías de danzantes. En el caso de la «contradanza» en Coatetelco, interpretada por niñas de 7 a 14 años, nos enteramos de que hay siete «pases» con diferentes piezas musicales con el violín, cuya partitura el autor reproduce en el caso de cada una de ellas (Adán 1910, 139-43). Es a la danza de «Los Vaqueros», una danza de tema ganadero que «revela las costumbres regionales de los vaqueros indios», que Adán (147-77) dedica más espacio. Incluye un canto de alabanza con referencias muy directas a la Virgen de la Candelaria, lo que pone de manifiesto su clara función devocional. En este canto, que se entona al inicio de la danza, se piden a los santos y a Dios sus bendiciones para la gente y las autoridades municipales (143-45).

Reproduce el alabado y la partitura de la música que se ejecuta cuando «Los Vaqueros» acompañan a las procesiones y bailan a la entrada de la iglesia (Adán 1910, 144-45). La danza termina con la despedida de la Virgen, en la cual todos se inclinan y se arrodillan (177). Así, el final, al igual que el alabado inicial, se caracteriza por su función devocional. Adán justifica reproducir en extenso el libreto y las partituras por considerar que dan una idea de cómo hablan los indígenas y cómo son sus costumbres. «Juzgada literariamente es un hermoso conjunto de disparates y sólo por ello ofrece interés. En Etnografía puede servir como contribución al folk-lore de la raza indígena» (144).

En cuanto a la «Danza de los Moros y Cristianos», proporciona información sobre la música, reproduce las partituras de once sones y los nombres de algunos y dedica dos páginas a los parlamentos (Adán 1910, 177-82). Explica que ni los parlamentos ni la música son escritos y los maestros «las saben de memoria por tradición», lo que, como dice, «da lugar a numerosas alteraciones». Señala

que hay una «lamentable confusión de moros con judíos y romanos» (180). También nos dice que los personajes de Pilato y sus dos hijos hacen de personajes gracejos, puesto que jalan a la rueda personas del público, los ponen de gatas y fingen afilar sus machetes en sus espaldas; además, «matizan... la danza con otros chistes de su invención» (183).

Sobre «Los Tecuanes», explica que *tecwane* significa ‘fiera’ y que el nombre viene del hecho de que algunos de los danzantes llevan disfraces de animales. La música es ejecutada por una sola persona que lleva un pito de carrizo de tres agujeros y un tamborcillo (Adán 1910, 183). Presenta la partitura que consiste en 13 sones con los nombres de algunos (183-85). Se trata del toreo y cacería de los tecuanes, algunos de los cuales resultan heridos y son atendidos por médicos que les suministran distintos remedios (184-85). El diálogo es una mezcla de castellano y náhuatl y «la mayor parte de los personajes lleva su papel *ad libitum*» (186). Adán proporciona un extracto del libreto, acompañado de fotografías. Incluye, además, la versión en «mexicano correcto» compuesta por Mariano Rojas, profesor del náhuatl del Museo Nacional, y la correspondiente traducción al castellano (186-90).

El apartado final, titulado «Comparación de las danzas presentes con las danzas religiosas de los aztecas», abre con algunas ideas generales sobre la danza que considera como atribuible «al deseo universal de expresar la emoción por medio de la acción. El niño en su constante movilidad y travesura y los animales jóvenes nos dan ejemplos de esta necesidad de expansión del movimiento. Esto explica por qué en los pueblos salvajes ó [sic], pueblos niños, el baile forma un capítulo interesante de su vida: danzan con frenesí» (Adán 1910, 191). Estas palabras concuerdan con el esquema evolutivo de Charles Letourneau (1901), autor de *La psychologie ethnique*, un libro que su maestro, Nicolás León, pidió en 1901 para fortalecer la sección de etnología del museo. Aun así, su mirada no se reduce a la infantilización de las danzas. Citando a Louis Grégoire,⁴ resalta que la danza, tanto en la Antigüedad como en la modernidad, ha sido vinculada al culto y ha tenido un carácter religioso. Menciona, como ejemplos, las danzas de David ante el arca, y las que se hacían en honor a san Marcial en Limoges, donde después de cada salmo se entonaba en la lengua local: «San Marcial, rogad por nos, y nosotros bailaremos por vos». Hace notar que las danzas religiosas perduraron hasta mediados del siglo xvii en Francia y que en Sevilla aún se ejecutan bailes al momento de la consagración de la hostia (Adán 1910, 191).

Entrando en la comparación enunciada, destaca que entre los antiguos mexicanos «la danza era, más que entretenimiento ritualidad del culto». Da

ejemplos de las danzas en la celebración de las veintenas del calendario mexica y apunta que los jóvenes tenían la obligación de ensayar en el Cuiyocan (Adán 1910, 191-92). Afirma que «la danza mexica está *degenerada* actualmente en las danzas de Coatetelco» (las cursivas son mías); los trajes lujosos han sido sustituidos por baratijas, los ensayos se hacen en chozas y no en el *Cuiyocan* y, en suma, «las danzas se adaptaron y se modificaron después conforme al carácter de la nueva religión» (193). En las líneas finales, asevera que las danzas indígenas continuarán transformándose y algunas desaparecerán, por lo que considera importante hacer un compendio completo de ellas. Ofrece su investigación como un primer paso en esa empresa y cierra disculpándose por no haber podido hacer alguna gran generalización (194).

Auguste Genin

Auguste Genin (1862-1931), industrial a la vez que etnógrafo y arqueólogo aficionado, hijo de francés y belga nacido en México, es recordado por sus donaciones de colecciones arqueológicas y etnográficas a museos de varios países europeos, incluyendo el Museo Etnográfico de Trocadéro (Rivet 1932; Sevilla 2014, 2018). Su artículo sobre las danzas mexicanas, publicado en 1913 en la *Revue d'Ethnographie e Sociologie*, dirigida por Arnold van Gennep, fue traducido y publicado por la Smithsonian Institution en 1922. Con abundantes fotografías, el trabajo se divide en tres secciones. En la primera, dedica una parte considerable de su texto a las danzas y la música en la época prehispánica y destaca cómo los frailes introdujeron obras teatrales, compusieron cánticos en náhuatl y, en general, incorporaron las danzas en la nueva religión (Genin 1922, 1-15). Presenta descripciones de danzas que observó en Durango en mayo de 1912 y termina con información sobre bailes de pareja actuales de México, como el bolero, el danzón y el jarabe tapatío.

En Dinamita, Durango, observa los matachines y la danza de «Los Pielos Rojas», que bailan nueve días sin parar a principios de mayo en ocasión de la fiesta de la Santa Cruz. Afirma que, a pesar de la pérdida de muchas danzas con la Independencia, en numerosos pueblos se seguían realizando danzas de «Los antiguos» en las que la gente se disfrazaba al modo de los antiguos mexicanos o los «Pielos Rojas». Aunque hay personajes como payasos que hacen bromas al público y la vestimenta da un aire de comicidad, en lo general, todo es conducido con gran seriedad. No bailan por placer sino realizan un rito, una ceremonia

religiosa. Bailan a un ritmo monótono que es más como un canto litúrgico que música profana y en sus movimientos siempre regresan al altar erigido ex profeso para el baile. Observa cómo los danzantes, con sumo respecto, acompañaron al cura al cementerio donde bendijo las tumbas. Al sacerdote pidieron que se sentara en uno de los «tronos», una silla adornada con papeles de colores y hojas; accedió, aparentemente aceptando el acto piadoso que era la danza (Genin 1913, 17-19).

Hace referencia, a modo de comparación, a otras danzas no especificadas que aparentemente observó en otras regiones del país. Destaca los elementos prehispánicos de esta danza en honor a la Santa Cruz y afirma que representa una «mezcla de la Cruz del Salvador [...] con la cruz de Quetzalcóatl», a la vez que lamenta lo «semi-pagano, semi-católico, ignorante y fanático» entre una parte considerable de la población indígena y mestiza de México, quienes solo tienen «una superficial instrucción civil y educación religiosa». Sin embargo, ve todo esto como recuerdos del paganismo en lo que fue «un exitoso injerto» por parte de los misioneros (Genin 1913, 19). Genin termina su artículo proponiendo la investigación de las danzas con el propósito de reconstruirlas a lo que eran en la época prehispánica, además de documentar el amplio número existente en México mediante el uso de la fotografía, el cine y la grabación de la música (22).

Manuel Gamio y su equipo del proyecto del valle de Teotihuacán

En este apartado se analizan trabajos de tres figuras: Manuel Gamio y dos miembros de su equipo, Roque Ceballos Novelo y Carlos Noriega Hope, encargados, respectivamente, de los capítulos «Folk-lore» y «Apuntes etnográficos» de *La población del valle de Teotihuacán*. Aunque Gamio aparentemente no haya hecho ninguna investigación directa sobre las danzas en esta magna obra que coordinó, es importante destacar sus opiniones sobre el tema que fueron vertidas en su introducción y en un texto posterior. Lo que encontramos es una actitud anticlerical, típica del positivismo de la época, además de una postura que buscaba llevar las luces al pueblo sumido en la oscuridad. Indudablemente, sus opiniones sobre las danzas y la religiosidad son el producto de haber coordinado los trabajos de campo de Ceballos Novelo y García Hope.

Formado primero en diversos cursos en el Museo Nacional, entre ellos, los de etnología de Nicolás León y Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio (1883-1960) hizo la maestría y doctorado bajo la dirección de Franz Boas en la Universidad de Columbia, con ambas tesis en el campo de la arqueología. El objetivo de su proyecto sobre el valle de Teotihuacán fue conocer a fondo una región representativa del Altiplano Central como parte de la percibida necesidad de adecuar políticas en un país tan heterogéneo para gobernar bien (Gamio 1979 [1922], ix-xi). Fijándose en rasgos culturales y prácticas concretas, Gamio critica el censo de 1910, planteando que la proporción de la población de «civilización indígena» es mucho mayor que el número de los hablantes del náhuatl. De manera similar, critica el rubro «religión» del censo, afirmando que millones de mexicanos clasificados como católicos en realidad tienen prácticas distintas de las del catolicismo ortodoxo, por lo que los califica de «católicos-paganos» o «católicos rudimentarios» (xxx). Estos últimos, entre otras prácticas y creencias, consideran «como entidades protectoras sobrenaturales a las imágenes de sus santos patronos» y acatan «devotamente ceremonias típicas, como las danzas religiosas» (xxxii).

En el valle de Teotihuacán, «la extremada religiosidad [...] muchas veces se confunde con un ciego fanatismo» (Gamio 1979, xli). Aunque Gamio reconoce que «las danzas religioso-paganas [...] constituyen uno de los más interesantes aspectos *folk-lóricos*» (li), «la extensión y la intensidad que presenta la vida *folk-lórica* en la gran mayoría de la población demuestra de modo elocuente en que vegeta la misma. Curiosa, atractiva y original es esa vida arcaica que se desliza entre artificios, espejismos y supersticiones; mas en todos sentidos sería preferible para los habitantes estar incorporados en la civilización contemporánea de avanzadas ideas modernas, que, aun cuando desprovistas de fantasía y de sugestivo ropaje tradicional, contribuyen a conquistar de manera positiva el bienestar material e intelectual a que aspira sin cesar la humanidad» (LIII). Con respecto a la postura modernizadora de Gamio, David Brading y María Urquidi (1989) han señalado paralelismos entre su proyecto y el de Fray Bernardino de Sahagún: mientras que Sahagún estudiaba el paganismo de los indígenas para extirparlo, Gamio propiciaba el estudio del folklore y la etnografía en Teotihuacán para incorporar al indígena a la sociedad nacional (283).

Con sus cantos y músicas, junto con sus «relaciones» (parlamentos), Gamio (1979 [1922]) afirma que los bailes son desconocidos en las ciudades del país,

sobre todo en la capital; en cambio, localmente son «una de las más salientes modalidades de la vida regional» (li-*lii*). En el marco de su anhelo por la conformación de «la verdadera nacionalidad mexicana», en un escrito de 1935, Gamio (Gamio 1987 [1935]) esboza un proyecto para acabar con ese desconocimiento y acercar a los sectores tan distintos de la población mexicana a través de las danzas. Afirma que «no es lógico esperar que la coreografía indígena o la indo-ibérica o la importada de Europa» agraden a todos los mexicanos por lo heterogénea de la población. Propone recolectar información sobre las danzas para «facilitar la fusión, o cuando menos el acercamiento del criterio estético de estos grupos, a fin de que este se efectúe paralelamente a la fusión étnico-cultural que en otras esferas se debe orientar o fomentar», haciendo conocer «a unos grupos sociales el criterio estético de los otros, y viceversa». Así, para Gamio (1987 [1935]), «automáticamente se desarrollará el proceso de incorporación, sustitución, fusión y eliminación de tendencias, de motivos y de temas, que precede a la formación de todo arte nacional» (180). Es importante recordar que, con respecto a las artes plásticas, años antes Gamio (1916) había planteado algo similar al escribir: «Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo» (67).

Propone para «la formación de un arte coreográfico, propiamente nacional», la investigación sobre las danzas, incluyendo pasos, música, letra y contextos, una labor fundamental y urgente porque algunas danzas «están perdiendo sus características, y quizás pronto desaparecerán». Agrega que esa labor «fue metódicamente iniciada en México por la Dirección de Antropología, en el teatro al aire libre de Teotihuacán»⁵ (Gamio 1987 [1935], 180-81). Como «diamante[s] en bruto se les desbaratará[n]» las danzas recolectadas en la escuela de danza de la Secretaría de Educación Pública, que actuará como «laboratorio de arte donde serán objeto de una labor de síntesis, pulimiento y estilización». El objetivo de esta depuración es de representar la «danza estilizada» en su región de origen para que «el público local compare esta síntesis coreográfica, en la que sólo se conservan los motivos esenciales, con la danza clásica [se entiende aquí como la versión original], muy prolongada, monótona, y todavía influida por un tradicional simbolismo religioso que si bien en las primitivas etapas de evolución cultural fue precioso móvil de expresión estética, resulta anacrónico hoy que precisamente se trata de precipitar el retrasado paso evolutivo de nuestras masas sociales». La siguiente etapa en este proceso consistiría en escenificar las danzas estilizadas en

la capital y en otras regiones donde son desconocidas y así otros grupos los conocerían, dando así el proceso de acercamiento intelectual deseado (181).

Si bien, junto con Elfego Adán y August Genin, Gamio buscaba estudiar y documentar las danzas, no es con el objetivo de conservarlas. Se trata más bien de conocerlas para llevar a cabo la operación que él denomina «destilar su esencia», expurgándoles su función religiosa y resaltando sus aspectos coreográficos, de acuerdo con una estética mexicana urbana, influida seguramente por las tendencias europeas y norteamericanas. Así, se lograría un producto de consumo cultural necesario para uniformar criterios estéticos, como parte de un proyecto para conformar una nacionalidad mexicana. Aunque escritas después de la investigación de Teotihuacán, las palabras de Gamio son consistentes con su postura de buscar la homogenización de la cultura nacional expresado ya en 1916 en *Forjando patria*, donde lamenta la extrema heterogeneidad de México, país de patrias chicas, en comparación como naciones como Francia, Alemania y Japón que tienen una «verdadera nacionalidad» (véase Gamio 1916, 10-12). De este modo lo que vemos es que el interés en las danzas es documentarlas, no tanto por razones usuales en los estudios etnográficos y de folklore, sino para emplearlas en un proyecto destinado a conformar una cultura nacional relativamente homogénea.

Roque Ceballos Novelo (1885-?)

En los capítulos «Folk-lore» (Ceballos Novelo 1979 [1922]) y «Apuntes etnográficos» (Noriega Hope 1979 [1922]), donde encontramos materiales sobre las danzas en *La población del valle de Teotihuacán*, podemos ver reflejadas la postura de Gamio, aunque de manera tenue. Roque Ceballos Novelo es muy claro en cuanto a la importancia práctica del estudio del folklore. Más que objeto de «mera curiosidad», afirma que conocer el folklore «puede contribuir a cambiar las malas condiciones sociales de los grupos humanos». Señala la importancia de conocer el uso de hierbas medicinales, la industria, la estética, las relaciones sociales y las producciones artísticas que, «unidas a las de las otras regiones de nuestro país, son representativas del alma nacional». Señala que artistas mexicanos contemporáneos «han sabido interpretarlas y aprovecharlas con bastante éxito» (Ceballos Novelo 1979 [1922], 288), una postura congruente con lo que delineó Gamio sobre las danzas y demás artes.⁶

Si bien hay un objetivo práctico en la investigación sobre el folklore, también es importante señalar dos fuentes adicionales de influencia que convergen en definir su alcance en el capítulo a cargo de Ceballos Novelo. Aunque ninguna de estas da importancia a las danzas, me parecen importantes por el énfasis que ponen en la literatura oral, lo que seguramente favoreció la recolección de los textos en el capítulo de Ceballos Novelo (1979 [1922]). En primer lugar, aclara que el contenido de la mayor parte del capítulo sigue «en lo general la clasificación propuesta por la notable folk-lorista francés Paul Sébillot, en su libro *Le folk-lore, littérature orale et ethnographie traditionnelle*» (300, n. 1), editado en París en 1913. Mi cotejo del índice del referido libro con el esquema de los apartados en el capítulo de Ceballos Novelo muestra que estos siguen muy de cerca los cinco capítulos a la primera parte del libro de Sébillot dedicada a la literatura oral. La principal diferencia consiste en la inclusión en la obra mexicana de un apartado específico sobre la «literatura popular de carácter religioso» (326-96). Es precisamente en ese apartado donde se consigna la mayor parte de la información sobre las danzas descritas en el capítulo.

Aunque no citada por Ceballos Novelo, hay otra influencia que refuerza esta propensión a la literatura oral. Durante la investigación del proyecto de Teotihuacán, Gamio correspondía con Boas, quien en ese momento dirigía su tesis doctoral en arqueología y quien, además, llevaba años como presidente de la American Folklore Society, a la vez que editor de la *American Journal of Folklore*, órgano de dicha agrupación. Sabemos que Gamio le pidió a Boas bibliografía para la formación de sus estudiantes —que debemos entender como sus asistentes en el proyecto de Teotihuacán— (APS, Franz Boas Papers, Boas a Gamio, 23 julio 1917), a la vez que Boas animaba a Gamio a formar una rama mexicana de la American Folklore Society y a reclutar a mexicanos para publicar en la revista que dirigía (APS, Franz Boas Papers, Gamio a Boas, 6 julio 1917; Boas a Gamio, 23 julio 1917). Varios de los participantes en el proyecto de Teotihuacán, incluso Eugenio Gómez Maillefert, quien recolectó la mayor parte de los textos de las danzas (véase Ceballos Novelo 1979 [1922], 289), publicaron artículos en la revista (véanse, por ejemplo, Gómez Maillefert 1918, 1920; González Casanova 1920; Noguera y Siliceo Pauer 1918). Como muestra el contenido de los números de la *Journal of American Folklore*, uno de los componentes principales de lo que Franz Boas entendía como folklore eran los cuentos y relatos populares. Así, se puede pensar que, junto con las ideas de Sébillot sobre folklore y literatura oral, las de Boas también influyeron en que los parlamentos de las danzas hayan figurado de manera importante en los materiales recogidos en el campo bajo el

rubro de folklore, aunque también Elfego Adán, cuya obra seguramente conocía Ceballos Novelo, hizo algo muy similar sin esas referencias.

Pero Ceballos Novelo no se limitó a recolectar los textos de las danzas, ya que los contextualizó en las prácticas religiosas. Apunta que los habitantes se preparan para la fiesta ensayando para la representación de los distintos autos sacramentales, incluyendo las danzas de «Los Sembradores», «Los Serranos», «Los Alchileos» o «Los Moros y Cristianos», como «una obra piadosa para merecer de Dios o de alguna de las divinidades cristianas la protección de las siembras o la curación de algún miembro de la familia»⁷ (Ceballos Novelo 1979 [1922], 295). Considera, además, que los bailes actuales son «un remedo de los *macehualiztli*, esto es, de los bailes y los areitos que los antiguos mexicanos tenían en sus ceremonias religiosas» (291). El autor hace notar que los evangelizadores buscaron «conseguir una mejor adaptación de las doctrinas cristianas al nivel intelectual indígena, sin rechazar las formas externas del ritual pagano». Así, en ciertas danzas en el valle de Teotihuacán todavía se podían observar determinados rasgos de las danzas de la época prehispánica como la presencia del bufón, hombres vestidos de mujeres y la danza del entrelazamiento de listones (291-94).

Hay que señalar también que otra dimensión de la practicidad del folklore, el apartado titulado «Literatura popular de carácter religioso», inicia con la presentación del calendario festivo, indicando las danzas y las manifestaciones de «literatura popular» que se realizan en los distintos pueblos de la región «para que sirva de guía de visitantes que se interesen por esta práctica, tanto por su valor etnográfico por el *folk-lórico*» (Ceballos Novelo 1979 [1992], 326-28). De las mencionadas danzas proporciona los textos y cantos y algunas de sus características particulares (véase Ceballos Novelo 1979 [1922], 327-51 y 381-92). Así, tenemos a las manifestaciones del folklore como factor para promover el turismo.

Carlos Noriega Hope (1896-1934)

El capítulo «Apuntes etnográficos» de *La población del valle de Teotihuacán*, a cargo de Carlos Noriega Hope (1979 [1922], 207-81), contiene descripciones de algunas de las danzas cuyos textos son presentados en el capítulo sobre folklore. Inicia con el tema de la religión⁸ seguido del apartado sobre las danzas, una yuxtaposición que evidencia la estrecha asociación entre una cosa y la otra en la realidad local. El autor nos dice que las *relaciones* (cursivas del autor) están

«[e]strechamente relacionadas con la religión indígena» y son «verdaderas funciones teatrales al aire libre, acompañadas de interminables danzas». En los diversos pueblos de la región, los participantes se reúnen cada domingo, con dos o tres meses de anticipación para ensayar. Noriega Hope opina que las danzas «son muy sencillas, pues sólo hay dos o tres compases, cada uno con unos cuantos pasos, esenciales y monótonos»; en cambio, la parte oral es «mucho más complicada», y se tiene que aprender de memoria. El día de la fiesta patronal, cuando se llevan a cabo las *relaciones*, es «el día más deseado del año» y resultado de «las privaciones más grandes que se imponen en las familias» para el alquiler de los trajes y pagar los gastos de la fiesta (230). Por otro lado, nuestro autor señala la importancia de las promesas a Dios y a los santos en la vida cotidiana, como devolución de favores pedidos; como último recurso, cuando toda clase de otras promesas no había dado resultado, se hacía una promesa a bailar. Esta se formalizaba por escrito ante las autoridades civiles como muestra el caso de un contrato que reproduce (217).

Noriega Hope (1979 [1922], 231) señala la existencia en la región de «roperos» o alquiladoras de trajes para las distintas danzas. Proporciona detalles sobre el vestuario, argumento y ejecución de «Los Alchileos» (231-34). El autor compara favorablemente «los movimientos pausados» de esta danza con bailes indígenas que ha visto en regiones de Michoacán y Querétaro «que por lo general se reducen a brincos antiestéticos sin variedad alguna». En una parte del baile se representa un combate entre contrincantes en que «cada danzante simula una lucha personal con cada enemigo, sucesivamente». Los diálogos son recitados «sin ningún movimiento de la manera monótona con que se reza el rosario» y cuando se terminan se empiezan los movimientos de la danza que describe como «gráciles». La simulación del combate «causa admiración», pues «no son golpes brutales los que se dan», sino más bien «apenas si sus armas se tocan y esto, repito, con una elegancia que no puede menos de admirarse». En cambio, hay una escena de persecución y aprehensión de Pilatos contrastante con lo anterior en que este recibe una paliza (232). En esta danza hay un payaso que trae muñecas que acaricia, además de una ardilla disecada que provocan gritos de las mujeres y carcajadas entre los hombres. Dan brincos y aullidos y hacen burlas como despiojar a Pilatos, fingiendo comer los piojos (233-34).

Al referirse a «Los Moros y Cristianos», confiesa que le causó una grata impresión ver al Santiago en traje de charro y sombrero. A pesar de ser un desacato en términos históricos, Noriega Hope encuentra preferible «esta arrogante modificación a los ridículos trajes de Poncio Pilatos y de Santiago en la relación de

Los Alchileos». Califica esta modificación como «el sentido estético indígena en su más noble expresión» (Noriega Hope 1979 [1922], 239).

Noriega Hope termina este apartado cuestionando la idea generalizada de que el origen de las relaciones y representaciones similares que se llevan a cabo en distintas partes del país realmente «fueron las antiguas danzas paganas adornadas por los misioneros para quitarles su carácter idolátrico». Si bien el objeto pudo haber sido cristianizar ritos paganos, se llegó a formar un género propio, es decir, «una clase de diversiones que fue brotando espontáneamente al ejemplo de los autos sacramentales de los misioneros». Afirma que «una prueba de esto es que hay algunas comedias en que los bailes son casi nulos y sin ninguna importancia, mientras la parte oral está llena de peripecias y recursos escénicos» (Noriega Hope 1979 [1922], 237-38). De ahí, la combinación de danza con los parlamentos, así como el uso del término «relación», dificulta la clasificación. Más tarde, autores como Frances Gillmor (1942, 1943) utilizarían el término *dance dramas* y Fernando Horcasitas (1975, 1) el de *danza dialogada* para referirse a este género particular.

Conclusiones

Durante las últimas décadas del siglo XIX se consolidó en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México una tradición intelectual que se dedicó a los códices y otros documentos concernientes a los antiguos mexicanos. Con la labor de Nicolás León en la sección de etnología y los primeros cursos en esta área, se iniciaron bajo su tutela los primeros trabajos de campo y se dieron los primeros pasos de la naciente antropología sociocultural mexicana. A diferencia de otros países donde las danzas no fueron un tema importante de estudio para la antropología, en México fueron el objeto de varias de las primeras etnografías detalladas. Una influencia importante en este interés pareciera ser el conocimiento de los ritos de los antiguos mexicanos, gracias a las publicaciones de los eruditos de la mencionada tradición del Museo Nacional. Además, la vistosidad de las danzas contemporáneas llamó la atención a los observadores y las comparaciones con las descripciones hechas por los cronistas y de los códices fueron inevitables. Tal fue seguramente el caso de los recuerdos de infancia de Nicolás León que fueron activados al conocer los textos que descubrió sobre las fiestas y danzas en Michoacán durante el Virreinato. Aparentemente, su alumno Elfégo Adán vivenció un proceso similar. De ese modo, todos los autores objeto

del presente análisis se refieren a las danzas en la época prehispánica y resaltan su papel en la evangelización, cosa que no era posible en las antropologías de otros países que se abocaron a los estudios de sociedades tribales de otras regiones del mundo para las cuales no existía una documentación del pasado. Hasta donde se ha podido ver, el peso de lo prehispánico fue quizás el factor más importante en las miradas y marco de análisis, aunque en el caso del equipo de Gamio las nociones de Sébillot y de Boas sobre el folklóre también ejercieron cierta influencia en cuanto al tipo de materiales recolectados en el campo.

Así, a diferencia de lo que planteó Judith Lynne Hanna, el tema de las danzas para nada fue ausente en la incipiente antropología sociocultural mexicana. Tampoco los señalamientos de Adrienne Kaeppler sobre la mirada de las danzas fuera de su contexto y la omisión del significado para los sujetos en muchos de los primeros estudios del tema en antropología son del todo válidos para el caso mexicano. Los trabajos etnográficos aquí analizados van mucho más allá de la mera descripción y análisis de la puesta en escena de las danzas. Aunque sus trabajos carecen, en gran medida, de las versiones de los actores en sus propias palabras, una constante es que los etnógrafos mexicanos fueron lo suficientemente perceptivos como para darse cuenta del significado de las danzas para los participantes. También abunda información pertinente sobre los contextos de su ejecución, además de otros elementos como la música, los libretos y los preparativos. Quizás, en parte, esto fue posible precisamente por la falta de un corpus teórico que lamenta Hanna que tal vez hubiera restringido el campo de los datos recogidos.

Cabe destacar que, salvo Nicolás León, todos los autores analizados hicieron abundante uso de la cámara fotográfica y reprodujeron imágenes de danzantes en sus textos. Además, el uso de este medio, del fonógrafo y del cine fueron recomendados para estudiar las danzas por Auguste Genin. Elfego Adán, por su parte, propone «formar una colección completa y considera su trabajo como el primer paso en esta vía» (Adán 1910, 194). Considerando las numerosas fotografías en su artículo, seguramente Adán pensaba en el uso de este medio en tal proyecto. Además de las fotografías publicadas, sabemos también que el equipo de Gamio hizo uso del cine para documentar la danzas y distintas prácticas con el objetivo de «preservar las costumbres, estudiarlas y darlas a conocer». Películas con este contenido fueron exhibidas ante «magnates del cine» en Hollywood por Carlos Noriega Hope y en una exposición que Gamio organizó en 1921 (De los Reyes 1991, 63). Según la nota periodística sobre dicho evento, se proyectaron «vistas cinematográficas relativas a las costumbres de los

indígenas» mientras que un fonógrafo reproducía «su música típica, tomada especialmente para el efecto» (citado en De los Reyes 1991, 63).

Aurelio de los Reyes ha propuesto que la filmación y grabación sonora constituyeron piezas clave del método de Gamio de procesar en el gabinete el material recogido en el campo y que permitieron estudiar los movimientos de los danzantes y las transcripciones de las partituras. Desafortunadamente, ni las películas ni las grabaciones han sido encontradas y lo más probable es que se hayan deteriorado y perdido con el tiempo (De los Reyes 1991, 65). De ese modo, la incipiente etnografía mexicana aprovechó plenamente de las nuevas tecnologías para registrar las danzas, algo descomunal en el momento, según lo dicho por Hanna.

Por otra parte, todos los autores analizados, salvo Nicolás León, ven en las danzas prácticas religiosas asociadas con el «atraso»; por su parte, Elfego Adán sugiere la supresión de la práctica de bailar en la iglesia. Con Gamio, esta postura es mucho más radical. Su propuesta es de desnaturalizar las danzas, quitando lo más importante para los actores, para «estilizarlas», resaltando sus aspectos estéticos acordes con los gustos occidentales abiertos a lo exótico. Pero, ni así, con todos estos prejuicios, fue impedida una buena etnografía, aunque no conformes con lo dancístico en términos actuales. De ese modo, los prejuicios y la categoría de *catolicismo rudimentario* o *danzas pagano-religiosas* quizás hayan estimulado a los etnógrafos a escarbar más.

Como reflexión final, en lo que se refiere al planteamiento de Gamio de «estilizar» las danzas, desde un punto de vista se podría pensar que tuvo éxito: han proliferado espectáculos de ballet folklórico en México desde el siglo xx que, sin duda, han fomentado la nacionalidad. En muchos pueblos de la región texcocana, *ballets* de esta clase se presentan en el marco de las fiestas religiosas. Al observarlos, un visitante casual podría pensar que se trata de cualquier espectáculo de este tipo que se presentan en las ciudades. Pero si hubiera llegado antes de la función e ido a la iglesia y si hubiera quedado hasta el final, seguramente hubiera observado que los danzantes entraron bailando y se persignaron ante la imagen del santo cuya fiesta se celebra. Probablemente, hubiera notado que algunas de las mismas danzas descritas por Adán, Ceballos Novelo y Noriega Hope siguen representándose y que sus participantes inician y terminan su baile del mismo modo. Y si ganara la confianza de los participantes del *ballet*, quizás hubiera sabido que algunos bailaban por una promesa o manda, o que esa danza había sido organizada para venerar al santo. De ese modo, algunas de las funciones religiosas lamentadas por Manuel Gamio —e, incluso, las mismas danzas

de que dan testimonio los autores aquí analizadas— siguen vigentes a pesar del proceso de difusión de las danzas regionales en México en el proyecto de nación.

Archivos

AHMN: Archivo Histórico del Museo Nacional

APS: American Philosophical Society, Franz Boas Papers, mss. B. B61

Gamio a Boas, 6 julio 1917

<https://diglib.amphilsoc.org/islandora/object/gamio-manuel%3A-boas-1917-july-6#page/1/mode/1up>

Boas a Gamio 23 julio 1917

<https://diglib.amphilsoc.org/islandora/object/gamio-manuel%3A-boas-1917-july-23#page/2/mode/1up>

LAL/TU/NLP: Latin American Library, Nicolás León Papers, Tulane University

Referencias

Adán, Elfego. 1910. «Las danzas de Coatetelco». *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 18, t. 1: 133-94.

———. 1922a. «Los cuicatecos actuales». *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 18, t. 2: 137-54.

———. 1922b. «Organización social actual de los zapotecos». *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 4.^a época, t. 1: 53-64.

———. 2003 [1912]. «Trabajo del alumno Elfego Adán (excursión a Chalma)». *Antropología: Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, nueva época, enero-marzo: 73-78.

Arriaga, Antonio. 1959. «Nicolás León y el Museo Michoacano». *Anales*, t. 12 (41): 33-38.

Brading, David, y María Urquidí. 1989. «Manuel Gamio y el indigenismo oficial en México». *Revista Mexicana de Sociología* 53 (2): 267-84.

Ceballos Novelo, Roque J. 1979 [1922]. «Folklore». En *La población del valle de Teotihuacán*, vol. 4, editado por Manuel Gamio, 287-418. México: Instituto Nacional Indigenista.

- Corona M., Eduardo. 2015. «Elfego Adán: ¿El primer antropólogo morelense del siglo xx?». *El Tlacuache. Suplemento Cultural*, 29 noviembre 2015, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A2172>.
- De los Reyes, Aurelio. 1991. *Manuel Gamio y el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fagoaga, Ricardo. 2018. «Primeras etnografías en México: Su método, su olvido y la construcción de una idea de la antropología mexicana». En *Diálogos con la antropología latinoamericana*, editado por Pablo Gatti Ballesteros y Lydia de Souza, 55-61. Montevideo: Editorial Asociación Latinoamericana de Antropología. <https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/portal/wp-content/uploads/2021/12/DIALOGOS-DEFINITIVO-ALA-1.pdf>
- Gamio, Manuel. 1916. *Forjando patria*. México: Librería de Porrúa Hermanos.
- . 1979 [1922]. «Introducción, síntesis y conclusiones». En *La población del valle de Teotihuacán*, vol. 1, editado por Manuel Gamio, vii-c. México: Instituto Nacional Indigenista.
- . 1987 [1935]. *Hacia un México Nuevo*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Genin, Auguste. 1913. *Notes sur les danses, la musique et les chants des mexicains anciens et modernes*. París : Ernest Leroux, Editeur. <https://data.bnf.fr/fr/temp-work/351e7dae5c47d947edc4807317d93008/>.
- . 1922. *Notes on the dances, music, and songs of the ancient and modern Mexicans from Smithsonian Report for 1920, pages 657-778*. Washington: Government Printing Office.
- Gillmor, Frances. 1942. «Spanish texts from three dance dramas from Mexican villages». *University of Arizona Bulletin* 9 (4): 1-83.
- . 1943. «Dance dramas of Mexican villages». *University of Arizona Bulletin* 14 (2): 5-28.
- Gómez Maillefert. 1918. «Supersticiones de San Juan Teotihuacán, Estado de México». *The Journal of American Folklore* 31 (122): 488-95.
- . 1920. «La marihuana en México». *The Journal of American Folklore* 23 (127): 28-33.
- González Casanova, Pablo. 1920. «Cuento en mexicano de Milpa Alta, D. F.». *The Journal of American Folklore* 23 (127): 25-27.
- Hanna, Judith Lynne. 1979. «Movements toward understanding humans through the anthropological study of dance». *Current Anthropology* 20 (2): 13-39.
- Horcasitas, Fernando. 1975. «El teatro popular en náhuatl y una danza de Santiago». *Revista de la Universidad de México*, 5: 1-9.

- Kaeppler, Adrienne. 1978. «Dance in anthropological perspective». *Annual Review of Anthropology*, 7: 31-49.
- León, Nicolás. 1903. «Los tarascos: Notas históricas, étnicas y antropológicas; Segunda Parte. Etnografía precolombina». *Anales del Museo Nacional de México*, 2.^a época, t. 1: 392-490
- . 1905. «Los popolocas». *Anales del Museo Nacional de México*, 2.^a época, t. 2: 103-120.
- . 1906. «Los tarascos: Notas históricas, étnicas y antropológicas; Tercera Parte. Etnografía post-cortesiana y actual», *Anales del Museo Nacional de México*, 2.^a época, t. 3: 298-479.
- Letourneau, Charles. 1901. *La psychologie ethnique*. París: Schleicher Frères Éditeurs.
- Noguera, Eduardo Guadalupe, y Paul Siliceo Pauer. 1918. «Adivinanzas recogidas en México». *The American Journal of Folklore* 31 (122): 537-43.
- Noriega Hope, Carlos. 1979 [1922]. «Apuntes etnográficos». En *La población del valle de Teotihuacán*, vol. 4, editado por Manuel Gamio, 208-81. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Olvera, Ruth. 1992. «León, Nicolás (1859-1929): Inventory and collection guide», Special Collections, The Latin American Library at Tulane University.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. 2003. «El teatro indigenista mexicano de los años veinte: ¿Orígenes del teatro popular mexicano actual?». *Latin American Theatre Review*, otoño: 75-93.
- Pompa y Pompa, Antonio. 1959. «Bibliografía del doctor Nicolás León (6-XII-1859-24-I-1929)». *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, t. 12 (41): 59-72.
- Rivet, Paul. 1932. «Nécrologie d'Alexis Manuel Auguste Génin». *Journal de la Société des Américanistes* 24 (1): 183-86. www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1932_num_24_1_1851.
- Robichaux, David, Jorge Martínez Galván y José Manuel Moreno Carvallo. 2021a. «Las danzas como exvotos corporales». En *L'exvoto ou les métamorphoses du don / El exvoto o las metamorfosis del don*, editado por Caroline Perrée, 221-253. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- . 2021b. «Dancing for the saints in the time of Covid-19: Responses to the 2020 Lockdown in Central Mexico». *Entangled Religions: Interdisciplinary Journal for the Study of Religious Contact and Transfer* 12 (3). <https://er.ceres.rub.de/index.php/ER/article/view/8901>.
- Rutsch, Mechthild. 2007. *Entre el campo y el gabinete: Nacionales y extranjeros en la profesionalización de la antropología mexicana (1877-1920)*. México: Instituto Nacional

de Antropología e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Sevilla, Claudia de. 2014. «Les collections archéologiques d'Auguste Genin: Histoire, contexte et méthodes de collecte». París: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02188339/document>.

———. 2018. «L'oeuvre d'Auguste Genin: Analyse des collections mexicaines et profil d'un proto-archéologue (1862-1931)» (tesis doctoral, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Notas

- ¹ Agradezco a Christine Hernández de las Colecciones Especiales de la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane, y a la directora, Hortensia Calvo, por haberme proporcionado las imágenes correspondientes a los documentos del Fondo Nicolás León.
- ² Agradezco a Ricardo Fagoaga por haber compartido sus fotografías de los documentos del Archivo Histórico del Museo Nacional citados aquí.
- ³ Cabe notarse que se suspendió la publicación de los *Anales del Museo Nacional* en 1913 y no se reanudó hasta 1922.
- ⁴ *Diccionario enciclopédico de historia, biografía, mitología y geografía*, https://sirio.ua.es/libros/BE-ducacion/diccionario_de_historia_biografia_mitologia_I/ima0636.htm.
- ⁵ Se refiere a un proyecto llevado a cabo por Rafael Saavedra en 1922 que buscaba incorporar danzas regionales en el teatro popular (véase Ortiz Bullé Goyri 2003).
- ⁶ Las partituras y la grabación de la música popular, incluso la de «Los Alchileos», fueron objeto de análisis de especialistas, como el célebre compositor Julián Carillo (Ceballos Novelo 1979 [1922], 295). Quizás se pensaba como materia prima para la conformación de una música nacional.
- ⁷ El importante papel de las danzas en suplicar o agradecer ha sido ampliamente documentado en la vecina región texcocana (véanse Robichaux, Martínez Galván y Moreno Carvallo 2021a, 2021b). Lo escueto de la información quizás se deba al deseo de ocultamiento.
- ⁸ Es interesante hacer notar que el autor destaca la importancia de la observación y las entrevistas semiestructuradas que denomina «cuestionarios etnográficos directos» en la recolección de la información (Noriega Hope 1979 [1922], 207).