

Los Doce Pares
de Francia

Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos

58

Testimonio Musical de México

Los Doce Pares
de Francia

Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos





Los Doce Pares de Francia

Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos

B. Georgina Flores Mercado, coordinadora
Javier Otaola Montagne
Lauro Vivanco Vázquez

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

B. Georgina Flores Mercado, coordinadora
Javier Otaola Montagne
Lauro Vivanco Vázquez

Los Doce Pares de Francia
Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos

Testimonio Musical de México, 58

Primera edición: diciembre de 2013

© y © Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc
México, DF, 06700
www.inah.gob.mx

Quedan reservados los derechos de autor y de intérpretes de piezas musicales, así como los de otros documentos que aparecen en esta obra discográfica.

ISBN: 978-607-484-423-8

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Índice

- 9 Presentación
- 13 Totolapan, historia de un milagro,
 memoria de un pueblo
 Javier Otaola Montagne
- 41 Breve autobiografía
 Lauro Vivanco Vázquez
- 63 Danza de Los Doce Pares de Francia de Totolapan:
 significados, identidad y tradición
 B. Georgina Flores Mercado
- 186 Fotografos

Agradecimientos

Al Señor Aparecido de Totolapan

Al Comité de El Reto 2012

Al grupo de El Reto y familiares

A los señores Lauro Vivanco Vázquez y Gabino Castro Gonzaga

A los músicos Ernesto Cervantes Pérez y Otilio Cervantes Pérez

A los músicos participantes en la grabación

Al Ayuntamiento de Totolapan 2009-2012 y 2013-2016

A la orden de Frailes Menores Conventuales de Totolapan

A las familias Cervantes Pérez y Martínez Vergara

A los fotógrafos Cástulo Alarcón y Javier Otaola

A las personas que nos proporcionaron fotos de El Reto

Presentación

Enclavado en un lomerío de mediana altura, la Sierra de Chichinautzin, al norte del estado de Morelos y al sur de la gran Ciudad de México, se encuentra el bello poblado de Totolapan, viejo asentamiento tlahuica. El trazado de sus calles, las añejas casonas que aún permanecen de pie y el añoso convento agustino del siglo XVI, con su templo estilo neoclásico, nos hablan de una comunidad de antiguos orígenes.

Esa vernácula fisonomía se complementa con la tranquila cotidianidad que ofrece el trajín de sus pobladores, entregados a los oficios de antaño; así, encontramos herreros, campesinos, carpinteros, lecheros, panaderos, campaneros, costureras y pequeños comerciantes, por apuntar sólo algunos. Aunque, es preciso aclarar, mucha gente participa también del trasiego de la vida citadina ejerciendo actividades burocráticas, docentes, profesionales y hasta fabriles, no sólo en el mero Totolapan, sino en otras poblaciones de la región, incluso en estados circunvecinos y en la misma ciudad capital del país.

Totolapan se encuentra prácticamente a unos pasos de la gran metrópoli mexicana; sin embargo, su historia y su cultura tienen arraigo en la amplia región donde convergen tradiciones de los valles de Morelos, de la sierra

del Ajusco, del área circunvecina a los volcanes y, aún más allá, guardan un curioso parentesco con regiones tan distantes como la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán, y con la Mixteca poblano-oaxaqueña. Esta situación es evidente al observar en su mercado tanto géneros y mercaderías provenientes de varios de esos lugares, como a la gente que los expende.

Al igual que los diversos productos, las tradiciones de todo tipo también viajan, incluyendo las musicales y las dancísticas. Específicamente en Totolapan, sobrevive una ancestral representación que parece remontarse a la Edad Media europea, cuando florecieron en aquellos lares sainetes y danzas implantados por el clero, para erradicar a los moros invasores. Traídas a América en tiempos coloniales, estas representaciones se utilizaron para inculcar la nueva religión y desacreditar cualquier indicio prehispánico al respecto.

En el número 58 de la serie discográfica Testimonio Musical de México, se describe una variante de aquellas viejas representaciones: *Los Doce Pares de Francia*, mejor conocida por los lugareños de Totolapan como *El Reto*. Resultado de una exhaustiva investigación que indaga los fundamentos sociales, económicos y culturales que subyacen a esa tradición, esta obra discográfica ofrece un panorama analítico y ameno acerca de las motivaciones que reúnen año con año, a quienes participan en este teatro-danza. Entre otros motivos destaca el hecho de dirimir simbólicamente los antagonismos y contrastes que se presentan en toda localidad, grande o pequeña, como parte de la dinámica social, a la vez que se busca afianzar los lazos identitarios de la comunidad.

El repertorio que se incluye obedece a dos momentos de grabación. El del disco uno se obtuvo en abril de 2013, en plena celebración del Santo Cristo Aparecido, patrón de Totolapan, donde tiene lugar la danza-drama *Los Doce Pares de Francia*; incluye el paisaje sonoro festivo que los equipos de grabación lograron captar en varios sitios: en la casa de la Madrina donde comieron y se vistieron los actores-danzantes, en algunos recorridos por las calles de la población y, finalmente, en el atrio del templo, pletórico de música, algarabía, voces, cohetones y campanas al vuelo. Esta grabación se presenta como un solo *track*, con el propósito de contribuir a que el escucha imagine la gran festividad, que no obedece a piezas por separado sino a un *continuum* sonoro que sorprende y atrapa el oído de la gente. No se ofrece entonces un popurrí, sino una amalgama de sonidos que personal de la Fonoteca del INAH logró captar durante su estancia en Totolapan.

El segundo disco sí contiene el repertorio de *Los Doce Pares de Francia* grabado *ex profeso* en 2011, en la huerta del templo agustino. Esta grabación fue asistida por el director del grupo, el maestro Lauro Vivanco Vázquez, personaje que posee la memoria o guión de la obra musical. El orden y la cantidad es lo que suelen interpretar durante el tiempo de la representación en vivo, aunque en la realidad existen notables variaciones.

Benjamín Muratalla



Totolapan, historia de un milagro, memoria de un pueblo

Javier Otaola Montagne*

Disputa por un lugar

La *Relación de Totolapan*, escrita en 1579, relata la fundación original del pueblo cuando indios chichimecas, que buscaban un lugar dónde vivir, encontraron “un gallo montés de la tierra [...] que, en la dicha lengua se dice *totol*”, y bebieron de “ciertos manantiales de agua, que en lengua mexicana se dice *apan*”, por lo cual llamaron al pueblo Totolapan.

Ubicado al norte del actual estado de Morelos, en una zona de clima caliente que favorecía el cultivo de granos y semillas, así como de árboles silvestres de aguacate, zapote y guayaba, el pueblo de Totolapan fue dominado, a principios del siglo XIII, por grupos xochimilcas que se expandieron al sur y convirtieron al pueblo en cabecera tributaria del señorío de Cuauhtenco.

Con la llegada de los mexicas a Tenochtitlan, en 1345, comenzó un proceso de expansión basado en el poderío militar, que se enfrentó a la férrea resistencia de los pueblos del sur. Casi 100 años después, en 1438, luego

* Historiador y fotógrafo independiente.

que el dominio mexica se consolidara en el área central, la Triple Alianza emprendió un agresivo avance por medio del cual logró someter a los pueblos vecinos e inauguró una época de control basado en las relaciones político-tributarias propias de un estado en expansión.

Los mexicas alteraron el equilibrio de poder en la región al dividir el señorío de Cuauhnáhuac en dos provincias, cuyos centros administrativos fueron Oaxtepec y el propio Cuauhnáhuac. A Totolapan se le convirtió en cabecera sujeta a Oaxtepec y a ambas se les asignó un calpixque local, deslindado de su antigua sujeción al señorío de Cuauhtenco.

Menos de 80 años después, la zona sufriría otra conquista, esta vez encabezada por los españoles. Con la caída de México-Tenochtitlan en 1521, la estructura provincial del Imperio mexica comenzó a disgregarse. Este proceso se acentuó aun más cuando Hernán Cortés repartió entre sus soldados varios pueblos en encomienda. A Diego de Holguín, entre otros, se le encomendó el pueblo de Atlatlahucan; a Juan de Burgos, el de Tlayacapan, y a Francisco Solís, el de Totolapan; sin embargo, en 1529 Carlos V otorgó a Hernán Cortés el título de *marqués del valle* y le entregó tierras que se extendían a lo largo de los territorios comprendidos por los actuales estados de Oaxaca, Veracruz, Estado de México y Morelos. Como cabía esperar, este ofrecimiento de la Corona generó resentimiento entre algunos encomenderos que se negaron a ser vasallos del marquesado.

Cortés logró recuperar algunas de las encomiendas que años atrás había otorgado a sus soldados, para lo cual utilizó las láminas de tributos del emperador Moctezuma. En los casos de Atlatlahucan, Tlayacapan y Totolapan

se alegó que eran pueblos sujetos a Oaxtepec y, en consecuencia, parte del marquesado. Por el contrario, los afectados argumentaban que dichos pueblos eran cabeceras “de tiempo inmemorial”. Hasta 1532 se reconoció a Totolapan como cabecera bajo el mando de Berrio, su primer corregidor, y un año más tarde, la Audiencia falló en contra de Hernán Cortés al reconocer que Totolapan, Oaxtepec y Yecapixtla eran “cabeceras de por sí”, distintas y apartadas, de tiempo inmemorial.

Poco después de lo anterior, a la orden de San Agustín se le asignó el pueblo de San Guillermo Totolapan. Una vez que llegaron a Nueva España, hasta 1533, los agustinos tuvieron que acomodarse en las áreas que no habían sido ocupadas por franciscanos y dominicos, a menudo en territorios agrestes y de difícil acceso en el arzobispado de México, así como en el obispado de Tlaxcala-Puebla.

Cuando la Audiencia de México les autorizó evangelizar en las regiones de Tlapa y Chilapa, los frailes de San Agustín se establecieron en Ocuituco, desde donde visitaban Totolapan. Al poco tiempo de su llegada entraron en conflicto con el encomendero del lugar, fray Juan de Zumárraga, quien acusó a los agustinos de someter a los indígenas a arduos trabajos en la construcción de un convento cuya suntuosidad poco tenía que ver con los rigores de la vida mendicante. Es probable que Zumárraga resintiera la caída en la recaudación de impuestos debido a que, según la legislación de la época, los naturales participantes en la construcción de edificios religiosos quedaban exentos del pago de tributos. La misma Corona amonestó a la orden por haber comenzado la construcción de un convento antes que una

iglesia, así que, luego de diversas presiones, en 1536 se expulsó de Ocuituco a los agustinos, quienes entonces se refugiaron en el pueblo de Totolapan.

Una aparición y un traslado

En 1542 se nombró prior de San Guillermo Totolapan a fray Antonio de Roa, quien era famoso por la severidad con que ejercitaba sus penitencias. Según su hagiógrafo, Juan de Grijalva, el agustino decidió predicar con el ejemplo y mostraba en su cuerpo todo el sufrimiento que había padecido Cristo. El fraile era acompañado por cuatro indios que lo abofeteaban y atormentaban con fiera mientras le gritaban mil oprobios. De noche “se hacía atar las manos a una argolla con un cordel, de manera que estuviese alto del suelo como dos palmos y allí le daban de azotes”; otras veces “le ponían sobre los hombros una cruz pesada a cuestas y tirándole de la soga le sacaban en procesión alrededor de la huerta. A este tiempo habían los indios sembrado ya el suelo con brasas encendidas que eran las flores sobre que pisaba”; y cuando decía misa, “en acabando el sermón tenían una caldera de agua hirviendo y le bañaban con ella el cuerpo que tan llagado estaba” (Grijalva, 1924: 224).

Según la versión más extendida, en 1543 un indio se acercó a la portería del convento de Totolapan y solicitó ver al prior. El portero buscó a fray Antonio de Roa, quien se encontraba en oración luego de haber comido. Cuando el religioso bajó, el indio le entregó un Cristo que llevaba envuelto en una sábana. Después de hacer las reverencias apropiadas a la imagen, el padre se dio cuenta de que el indio había desaparecido y mandó buscar-

lo por todo el pueblo. Al no encontrarlo se corrió el rumor de que aquél no había sido un indio cualquiera, sino un ángel.

Luego de permanecer en la barandilla del coro de Totolapan durante 40 años, los padres agustinos dispusieron el traslado de la imagen al Colegio de San Pablo en la ciudad de México. Buscaban hacer frente a una epidemia que en dos años había causado la muerte de 24 agustinos, pero también deseaban dotar al colegio, de reciente fundación, de una imagen milagrosa.

El traslado del Cristo no estuvo exento de complicaciones. En 1582 el padre Pedro Suárez de Escobar, provincial de la orden agustina, pidió a fray Pedro Coronel, prior del



Santo Cristo Aparecido, 10 de abril de 2011. Fotografía: Javier Otaola Montagne

convento de Totolapan, que realizara las diligencias necesarias para llevar la imagen a la ciudad de México. El 30 de diciembre del mismo año se solicitó permiso al arzobispo Moya de Contreras “para que el día que [el Cristo] hubiese de entrar en México pudiesen salir el prior y su convento de México y el colegio de San Pablo, con cruz alta y en procesión a recibirle y colocarle en el lugar para ello señalado” (AGN, Inquisición, vol. 133, exp. 23, f. 572). Pocos meses después, se sustrajo del convento de Totolapan al Cristo y se le trasladó a la ciudad de México con “pompa y reverencia”. Los agustinos otorgaron “todos los perdones e indulgencias que el derecho nos concede a las personas que a la tal recepción se hallasen”; por ende, el concurso de fieles fue grande tanto en la capital como en los pueblos de Tlalnepantla, Chalco e Iztapalapa, por donde pasó la imagen. El historiador indígena Domingo de Chimalpahin consigna el suceso de la siguiente manera: “Llevaron a México el Santo Crucifijo que se había aparecido en San Guillermo Totolapan; lo llevaron al día siguiente del Domingo de Ramos. Hasta el rastro de Xollocó vinieron a recibirlo y encontrarlo todas las diversas órdenes de religiosos: agustinos, dominicos, franciscanos y los clérigos nuestros padres de la Compañía de Jesús y Teatinos” (Chimalpahin, 1982: 288).

La orden de San Agustín no escatimó esfuerzos al dar a conocer los milagros adjudicados al Cristo de Totolapan y se repartieron hojas volante hechas a mano en las que se explicaba el origen prodigioso del Cristo. Se decía que en Culhuacán, una india llamada Ana —quien estaba tullida de pies y manos— sanó en cuatro días luego de rendir culto al Cristo. También se dijo que en Semana Santa, el Cristo “acabó mucho mayor de lo que es,

con grandísima luz y blancura” (AGN, Inquisición, vol. 133, exp. 23, f. 574), que había curado a una mujer de su brazo torcido y que curó súbitamente de hidropesía, asma y flujo de sangre a una viuda, llamada Catalina de San Martín. A las pocas semanas, los agustinos dispusieron trasladar nuevamente a la imagen, esta vez al convento de San Agustín, con lo cual dieron pie a nuevas publicaciones acerca de milagros y curaciones. Esto molestó sobremanera al franciscano Bartolomé González, quien acusó a los agustinos de propagar errores y confundir a los indios. El religioso argumentaba que “de verle menear los brazos [...] unos piensan que está vivo y les echa su bendición, otros piensan que es el verdadero Cristo que murió en manos de los judíos y otros piensan que es Dios y lo adoran como a Dios” (AGN, Inquisición, vol. 133, exp. 23, f. 573).

Las quejas de fray Bartolomé González llegaron a oídos de la Inquisición y se inició un proceso titulado *Expediente del Santo Crucifijo de Totolapan y milagros que los frailes de San Agustín del Colegio de San Pablo con indiscreción publicaban*. El caso estuvo a cargo de los licenciados Bonilla y Saveta García, quienes durante dos meses realizaron las investigaciones necesarias en la ciudad de México y en el pueblo de Totolapan, con el fin de corroborar si los milagros publicados eran ciertos o no. El expediente no indica de qué manera se resolvió el asunto, sino sólo señala que el traslado del Cristo al convento de San Agustín y la veneración que se debía dar a la imagen debían realizarse “sin publicidad y conmoción del pueblo”.

Respuesta indígena

Luego de la aparición se generó en torno al padre Roa, probablemente por iniciativa suya, un grupo de personas adscritas a la iglesia que tuvo a su cargo el cuidado de la imagen y la realización de otras tareas, como la recolección de limosnas, el pago de fiestas, la administración de los bienes o la compra de imágenes u ornamentos para el culto. Este grupo de poder estaba conformado por descendientes de caciques locales. Entre ellos figuraban don Pedro de Tolentino y Juan de Santa María, quienes en 1583 eran gobernador y fiscal de Totolapan, así como Francisco de Santiago, Antonio de Solís, Antonio de Luna y Pedro de la Cruz, ayudantes del fraile y encargados de infligirle los castigos que solicitaba. La cercanía de estos personajes con fray Antonio de Roa ayudó a dar continuidad al prestigio del que gozaban en la comunidad, como lo confirman las declaraciones de Antonio de Luna al reconocer que había servido al fraile agustino como sacristán: “Por mí y por la procuración de mis antepasados, que fueron principales del pueblo” (García Rodríguez, 2000: 102). Por ello, cuando en 1583 el prior del convento de Totolapan comunicó a los indios la intención de sus superiores de llevarse la imagen al Colegio de San Pablo, en la ciudad de México, los totolapenses se opusieron y buscaron por todos los medios posibles impedir el traslado.

Un manuscrito del fraile agustino Manuel González de la Paz, quien fue prior de Totolapan entre 1756 y 1766, sacó a la luz por primera vez la postura de los indígenas frente al traslado de la imagen. De acuerdo con el padre González: “Enterados los indios de la pretensión de la Provincia, resistieron

la extracción por todos modos”. Los caciques y principales se reunieron para dar a conocer su oposición al traslado “en voz y nombre de todos”. Sin embargo, “aunque fueron oídos, no fueron bien despachados, estando los padres más a la ejecución de sus designios que a la satisfacción de los deseos del pueblo”. Por tal motivo, “originóse motín y [los caciques] amenazaron con su derecho que jamás consentirían llevarlo” (González de la Paz, 1735: 54).

De acuerdo con el manuscrito, días después de haber manifestado su oposición al traslado, las autoridades y los vecinos del pueblo habrían celebrado un convenio con los frailes agustinos, según el cual los indígenas aceptaban que los frailes se llevaran la imagen del Cristo Aparecido, a cambio de que los religiosos dejaran la cruz original. Para el cuidado de ésta, los agustinos habían fundado una cofradía dedicada a la Santísima Cruz. De acuerdo con el testimonio de fray Pedro Suárez de Escobar, provincial de la orden de San Agustín en 1583, “la dicha cruz verde quedó en Totolapa [sic]. La tienen los indios por reliquia por haber tenido siempre al crucifijo en gran veneración” (AGN, Inquisición, vol. 133, exp. 23, f. 510).

Por su parte, la cofradía habría permitido la continuidad del grupo de poder local encabezado por Pedro de Tolentino. Su negativa a aceptar el traslado de la imagen se vinculaba con la importancia que el Cristo había adquirido para el pueblo y para sus principales. Su oposición es reflejo del rechazo de esa generación de nobles totolapenses a ver partir el símbolo en torno al cual se organizaron las autoridades política y religiosa de Totolapan, luego de una época de constantes disputas por la tierra. Sin embargo, haber aceptado dejar ir al Cristo a cambio de la cruz original refleja cuán adaptables

fueron los mecanismos de poder indígena ante una realidad siempre cambiante. Pedro de Tolentino es el mejor ejemplo de esa adaptabilidad, pues en 1583 no sólo había formado parte del grupo cercano al padre Roa, sino además ostentaba el cargo de “principal y gobernador”.

Memoria de un culto

Luego de su llegada a la ciudad de México, pocas noticias se tienen acerca de la suerte que corrieron la imagen y el culto al Señor Aparecido. Sabemos que el convento de San Agustín contaba con una capilla especial para su veneración. De acuerdo con el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles, en 1677 los agustinos sacaron al Cristo de Totolapan de su capilla en el convento de San Agustín “y lo llevaron a la iglesia nueva con la capilla de la Catedral y 50 hachas” (Robles y Castro Leal, 1972: 223). Sabemos también que —unos meses antes— la imagen sobrevivió a un incendio que consumió casi por completo el convento agustino, que en 1680 se mandó poner una puerta nueva a su capilla y que en 1735 se sacó en solemne procesión al Señor Aparecido, para hacer frente a una epidemia de *matlazahuatl*.

Si esos datos parecen escasos, aun menos sabemos acerca de la persistencia del culto en Totolapan o de cómo éste se fue transformando durante los años en que el Cristo estuvo ausente. El grupo de principales organizado en torno de la iglesia, luego de la aparición de la imagen, o la cofradía fundada en 1583 en honor a la Santa Cruz pudieron servir para dar cauce a una costumbre de organización colectiva.

Por otro lado, las visitas pastorales de los obispos Lanciego (1716) y Núñez de Haro (1779-1780) registran la existencia de algunas cofradías, entre ellas una dedicada a la Santísima Cruz. Núñez de Haro incluso resalta las cuantiosas donaciones que se ofrecían para venerar al Santo Cristo Crucificado.

También sabemos de la continuidad del culto a la cruz gracias a la Relación de Tlayacapan de 1743, la cual refiere que los días 3 y 4 de mayo de 1728 “tembló una cruz de piedra que estaba en la encrucijada de una calle”. El suceso fue presenciado tanto por el padre que presidía esa parroquia como por vecinos del pueblo. Incluso se recurrió a don Juan Clemente Guerrero, notario público de la curia eclesiástica, para verificar y dar cuenta de lo sucedido. La cruz era conservada en un altar del pueblo, al que acudían los habitantes de la zona “para el remedio de sus enfermedades y defensa de las tempestades” (Solano, 1988: 46-47).

Es muy probable que la circulación de frailes agustinos entre la ciudad de México y el convento de Totolapan, que se había convertido en sitio de recogimiento de frailes agustinos, haya servido para mantener viva la memoria del Cristo. Uno de esos frailes era el mencionado fray Manuel González de la Paz, cronista agustino, prior y definidor del convento de México y más tarde prior de Totolapan. De las cuatro obras que escribió, dos tienen relación con el pueblo y en ambas se narra la aparición del Cristo y su traslado a la capital. Una de ellas es una biografía de fray Antonio de Roa, escrita en agradecimiento a la eficaz intervención de la imagen durante la epidemia de 1735 y la otra es un manuscrito llamado *Imagen segunda de Christo Nuestro Señor crucificado en Totolapan*, que trata acerca de la renovación

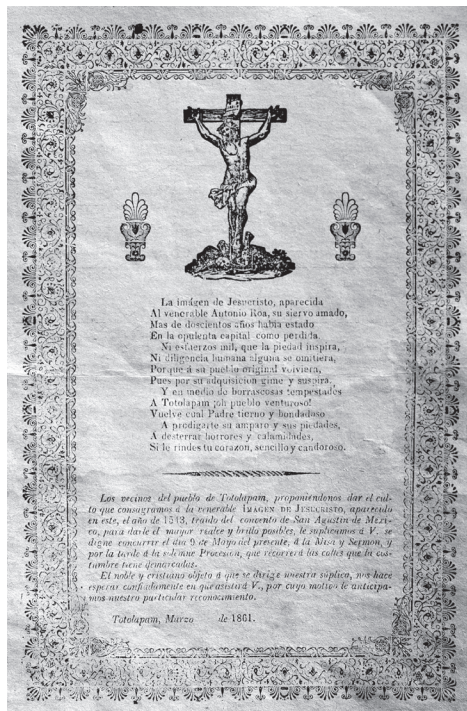
milagrosa de un crucifijo viejísimo y apolillado de la iglesia de Totolapan que ocurrió durante varios días “en presencia de innumerable pueblo”.

A fray Manuel González de la Paz le tocó vivir una época de profunda crisis para la orden. En la segunda mitad del siglo XVIII entró en vigor una ley que ordenaba entregar las doctrinas que quedaran vacantes, y en sólo cuatro años los agustinos pasaron de tener 74 conventos a únicamente 24. Diez años después de que González de la Paz terminara su priorato, Totolapan pasó a manos del clero secular. Así, no es casual que en sus escritos se rememorara esa edad de oro de las primeras evangelizaciones agustinas, en las que el celo misionero de sus frailes se coronaba con reliquias milagrosas. Fray Manuel González también fue el responsable de exhumar los restos de fray Antonio de Roa con la intención de colocarlos en un sitio adecuado para su veneración; durante su estancia como prior de Totolapan seguramente mandó pintar a Francisco Vallejo los dos lienzos que hoy día se conservan en el convento del pueblo. Este fraile —del cual poco se sabe— es, sin lugar a dudas, uno de los principales responsables de mantener viva la memoria del Cristo Aparecido en el pueblo de Totolapan.

Regreso del Señor Aparecido

En 1861 se exclaustro del convento de San Agustín a los agustinos, debido a la *Ley de desamortización de bienes eclesiásticos*; sin embargo, gracias a que la memoria del Cristo Aparecido se mantuvo viva durante 278 años, algunas personas lograron sustraer la imagen para después regresarla a Totolapan.

Para su regreso, los vecinos del pueblo le organizaron un recibimiento tan festivo como devoto; con esa finalidad, se repartieron hojas volantes con una imagen del Cristo y una invitación a participar en una procesión solemne que recorrería “las calles que la costumbre tiene demarcadas”. De acuerdo con el texto de los volantes, la imagen regresaba por fin a su lugar de origen, pues durante “más de doscientos años había estado/ en la opulenta capital como perdida/ ni esfuerzos mil que la piedad inspira/ ni diligencia humana alguna se omitiera/ porque a su pueblo original volviera [...] A Totolapan, joh, pueblo venturoso!/
vuelve cual padre tierno y bondadoso”. Se bautizó a la imagen como Señor de



Volante repartido para celebrar el regreso del Cristo Aparecido a Totolapan, en 1861. Fotografía: Javier Otaola Montagne, 2011

Totolapan y, con ayuda del padre fray Hermenegildo López, los vecinos obtuvieron la palabra del arzobispo de que los agustinos no reclamarían más el crucifijo.

En torno al regreso del Cristo se tejió una historia maravillosa más: el milagro del aljibe. Se dice que cuando los encargados de llevar la imagen del Cristo se acercaron a Totolapan, “descansaron en una pequeña gruta que se encuentra a unos 3 km de la población, donde fatigados y sedientos buscaron agua, que brotó maravillosamente bajo la presión del dulce peso de la santa imagen que allí descargaron” (López Beltrán, 1969: 135-136). Con este nuevo milagro, el Señor de Totolapan parecía reafirmar su carácter sagrado y milagroso, al renovar su pacto con los totolapenses.

Ese nuevo milagro marcó un hito más en la historia del pueblo, cuyos habitantes debieron sortear los escollos planteados por las políticas borbónicas de finales del siglo XVIII, así como los decretos anticomunitarios emitidos por los liberales en el XIX. En este sentido, el regreso del Cristo sirvió para fortalecer a una comunidad amenazada por una legislación que atacaba la propiedad comunal y favorecía el acaparamiento de grandes extensiones de tierra en manos de unos cuantos latifundistas y hacendados. A la vez, el milagro del agua ayudó a paliar las necesidades del líquido entre los totolapenses, quienes en 1801 habían comenzado un litigio que duró varios años en contra de los dueños de la hacienda de Buenavista, acusados de despojo de aguas pertenecientes al pueblo. Por si fuera poco, en 1854 los *Anales del Ministerio de Fomento* reconocieron que la producción de Totolapan era muy escasa “por carecer de aguas”.

El renovado culto al Cristo de Totolapan, luego de su regreso en 1861, permitió consolidar las estructuras organizativas y fortalecer las relaciones sociales en el interior del pueblo, mientras que en el exterior ayudó a conformar la fiesta suprarregional del Santo Cristo Aparecido, celebrada en Totolapan el quinto viernes de Cuaresma, que congrega y propicia un importante intercambio económico y cultural entre los diversos pueblos asistentes de Morelos, Puebla, Estado de México y Distrito Federal.

Peregrinación de Iztapalapa

Desde hace más de cien años, vecinos de Iztapalapa peregrinan al pueblo de Totolapan para celebrar la fiesta del Señor Aparecido, el quinto viernes de Cuaresma. Durante dos días recorren a pie un trayecto de más de 70 km que pasa por varios pueblos, como Tenango del Aire y Juchitepec. Comenzaron por llevar a cuestras una imagen del Señor Aparecido en un nicho de madera finamente labrado. En esa época caminaban con sus animales y cargaban la comida que iban a necesitar durante el trayecto; después de la fiesta, el regreso implicaba el mismo sacrificio. Hoy día van dos peregrinaciones a pie y una más en camiones. La peregrinación más antigua lleva tres imágenes: el Cristo Mayor, el Cristo de la Portada y el Cristo de la Cueva; las otras dos peregrinaciones llevan una imagen cada una. Para cada una de estas imágenes existe una mayordomía encargada de su cuidado.

El origen de dicha peregrinación se pierde en el tiempo. Los documentos más antiguos datan de 1908 y 1926. El primero es un inventario de tres

hojas con el cual el mayordomo saliente, Serapio Estrella, entregó “al presente mayordomo Trinidad Salazar, hijo del señor Juan Salazar, los pocos objetos del Señor”. El segundo es una inscripción en plata de 1926 colocada en la parte superior del nicho de la imagen mayor, en la cual vuelven a figurar los nombres de Serapio Estrella y Juan Salazar, esta vez en calidad de encargados. La existencia de un inventario y la cantidad de pertenencias que había acumulado la imagen son muestra de una tradición aún más antigua que la fecha de 1908.¹

Don Florentino Turcio, quien fue mayordomo y encargado de las imágenes y actualmente es encargado de la peregrinación nueva de Iztapalapa, reconstruye el origen de la peregrinación de la manera siguiente:

Parece que éste fue un acontecimiento de que el Cristo estaba aquí en Catedral y lo sacaron de Catedral para llevarlo a su templo; fue por cuestión de la guerra, me parece. Entonces lo llevaron allá y lo traían en peregrinación de la Catedral a Totolapan, pasaron por Iztapalapa y hubo gente que se fue con ellos, los acompañó y ahí empezó el peregrinar. Ya se empezó a hacer una mayordomía y ya se hizo el peregrinar recordando de cuando pasaron con el Cristo, porque incluso las paradas más significativas son en templos.

¹ Entre otras cosas, el inventario consigna un nicho de madera fina labrada, 19 milagritos, un sendal, cordones, cortinas y un cajón de madera “con agarraderas de platina”, usado con el fin de “llevar la sagrada imagen para su santuario”.



Peregrinos de Iztapalapa rumbo a Totolapan, 16 de marzo de 2010. Fotografía: Javier Otaola Montagne



Portada en la parroquia San Guillermo Totolapan, levantada por peregrinos de Iztapalapa, 25 de marzo de 2012.

Fotografía: Javier Otaola Montagne

La hipótesis de don Florentino parece tener un sustento real. Es probable que esta tradición se remonte a 1861, cuando el Señor Aparecido regresó a su pueblo. En medio del clima hostil que se vivía en aquella época, algún religioso o devoto habría sustraído la imagen para resguardarla. A los pocos meses y entrada en vigor la *Ley de desamortización de bienes eclesiásticos*, el conjunto conventual de San Agustín se vendió en lotes. Algunos testigos contemplaron horrorizados cómo los soldados derribaron altares, rompieron, con sus hachas, imágenes religiosas y destruyeron la sillería. Parte de la biblioteca se inundó y el resto del convento fue dejado a su suerte. Una versión sostiene

que el Cristo estuvo escondido en una casa de Iztapalapa y que protegió de los soldados a un grupo de personas. Posteriormente, la imagen habría sido devuelta al pueblo de Totolapan.

Por otro lado, la ruta que hoy día siguen los peregrinos de Iztapalapa es similar a la que seguían obispos y visitadores para los encuentros parroquiales en el arzobispado de México. Quizá de ahí provenga la costumbre de los peregrinos de pasar tanto por Tenango como por Juchitepec. Los otros puntos de descanso, donde se ofrece a los peregrinos desde agua o naranjas hasta tamales, pollo con mole o cerdo en verdolagas, se han agregado poco a poco con el transcurrir de los años. De algunos se desconoce el origen; sin embargo, de otros existen más detalles, como la parada que se hace en San Lorenzo Chimalpa, Estado de México. De acuerdo con Hilario Flores, uno de los encargados de la antigua peregrinación, una vez que pasaron por Chimalpa se les acercó un joven y les pidió acompañarlos en peregrinación a Totolapan:

[...] estuvo yendo [con nosotros] como tres años y después dice: “No... pos este... pos ahora yo no puedo ir, pero de aquí a un año quiero que vengan a mi casa y yo les doy sus alimentos. Y de acuerdo, correcto, está bien”. Y al siguiente año ya pasamos ahí. Y luego el muchacho como tres o cuatro años y después un tío y dice: “No, yo quiero darle los alimentos ahora”. Entonces hasta la fecha ahora estamos pasando en esa casa y nos dan alimentos ahí en Chimalpa.

Con el tiempo, los peregrinos dejaron de ir a pie y comenzaron a viajar en camiones. El crecimiento de la ciudad y el aumento del tránsito vehicular hacían cada vez más difícil y peligroso peregrinar con animales; no obstante, a mediados de la década de 1960, Hilario Flores recibió la mayordomía de su padre con el firme propósito de hacer la peregrinación como se hacía antes: a pie. En aquella ocasión partieron 15 o 20 jóvenes sin animales, únicamente los peregrinos y la imagen. Luego de dos días de camino y de haberse perdido muy cerca del pueblo, llegaron a Totolapan. En ese grupo —recuerda Hilario— también iba Florentino Turcio y un primo suyo, de nombre Gonzalo.

Por referencias de Hilario Flores, se sabe que un abuelo suyo (padrastro de su madre) se encargó de la imagen y que éste, a su vez, se la dejó a su padre, Ángel Flores. Sin embargo, antes de morir, don Ángel no dejó la imagen a su hijo Hilario debido a que éste no se encontraba en la ciudad, sino al señor Cruz Turcio, con lo cual trastocó la costumbre de pasar los cargos de padres a hijos a lo largo de generaciones. Por su parte, don Cruz Turcio fue relevado como encargado por su hijo Florentino hasta que en 2008, debido a una serie de desacuerdos en el grupo de encargados y mayordomos, Florentino Turcio, su familia y un grupo no muy grande se separaron y formaron una nueva peregrinación que visitó Totolapan por primera vez en 2009 y desde entonces ha ido cada año.²

² De las dos peregrinaciones que van a pie, hoy la Peregrinación Antigua es la más numerosa y consta de unos 300 integrantes, mientras que la Peregrinación Nueva, a cargo de Florentino Turcio, consta de unas 100 personas.

Las mayordomías de Iztapalapa deben cuidar cada una su imagen, hacer fiesta el día que se recibe, dar de comer y beber a los invitados, organizar a la gente que irá en la peregrinación, procurar los alimentos en algunos puntos, hacer las invitaciones, pedir los permisos y pagar las misas. Para la imagen de la portada, los mayordomos se encargan además de diseñar, armar, adornar y levantar la portada que se montará sobre la fachada del convento de Totolapan durante los días de la feria del Quinto Viernes.

La mayoría de quienes peregrinan lo hacen motivados porque el Señor Aparecido les cumplió alguna promesa. A alguno le salvó a su hijo de una terrible enfermedad, a otro de que le amputaran una pierna después de un accidente automovilístico, y una persona más dice que era paralítica y que pudo caminar después de que sus pies fueron frotados con el cordón de la imagen. Las historias milagrosas se han acumulado y se repiten de generación en generación. De tan antigua que es la tradición de peregrinar a Totolapan por los vecinos de Iztapalapa, se han forjado fuertes lazos de compadrazgo entre habitantes de uno y otro pueblo.

Fiesta del Quinto Viernes

La fiesta en honor al Señor Aparecido de Totolapan se realiza el quinto viernes de Cuaresma. Por ser una fecha movable, puede celebrarse tanto a finales de marzo como a principios de abril e inicia oficialmente con la realización de un novenario en el que participan los cuatro barrios del pueblo y las mayordomías. Recientemente también se lleva a cabo una cabalgata en

honor al Cristo. El miércoles y el jueves se recibe a las dos peregrinaciones de Iztapalapa con banda y cohetes. El viernes se tocan Las Mañanitas al Señor Aparecido, y llegan peregrinos del barrio de San Ignacio de Iztapalapa; otros en bicicleta y a caballo de Santa Catarina Ayotzingo, y otros más antorchistas de Juchitepec. Asimismo, el sábado se recibe a la cuadrilla de danza de Las Sembradoras, provenientes de San Salvador Atenco y a Los Viejitos de Ocotepéc, Morelos, mientras que el domingo se da la entrada y bendición de la Santa Cruz de la Danza Azteca. Para este último día, los vecinos adornan las calles con tapetes de aserrín pintado y se saca al Cristo en procesión solemne por los cuatro barrios del pueblo.

Durante esos días, la plaza se convierte en un gran tianguis y cientos de personas visitan la iglesia para ver de cerca al Cristo, quien por única vez en el año es bajado de su sitio en el altar. Igualmente, en el atrio se llevan a cabo, al mismo tiempo, distintas danzas, y día tras día se desenvuelve ininterrumpidamente la representación de los Doce Pares de Francia o El Reto, como se conoce en Totolapan. Mientras esto ocurre, un público que no tiene permitido bailar debido a que se encuentra en el atrio se mueve tímidamente al compás de la música de banda que se toca desde alguno de los escenarios ubicados a un costado de la iglesia. Por las noches, lo mismo se pueden ver espectáculos con globos de cantoya que quemas de toritos o de castillos. Durante los días de fiesta, los coheteros rara vez se dan un descanso.

Si bien la organización de la fiesta corre a cargo de la Mayordomía Parroquial, debido al tamaño y a la importancia del evento son necesarias la colaboración y la cooperación con el Ayuntamiento y la parroquia. Los pre-

parativos se realizan con varios meses de anticipación. Al empezar el año, los mayordomos invitan a los peregrinos que acudirán del Distrito Federal y más tarde hacen extensivas sus visitas a otros pueblos del Estado de México, Puebla y Morelos. Según palabras de don Felipe Sosa, el mayordomo es literalmente el servidor de la imagen; por eso son los encargados de organizar la festividad, de dirigir a los colaboradores y de estar al tanto de quienes darán las comidas; además, son los que ven por el cuidado de la imagen, por la disciplina y por todo lo concerniente al culto. El mayordomo también se encarga de recaudar la cooperación del pueblo para la fiesta, así como de barrer, limpiar, mantener en buen estado el huerto de la iglesia y visitar otros pueblos devotos al Señor Aparecido, como una manera de “fincar más la amistad con las comunidades que nos apoyan”. Don Felipe observa que algunas cosas han cambiado: “Hasta hace unos años, las calles no estaban pavimentadas y al Señor se le sacaba así nada más, no como ahora, con la caja que lo protege; sin embargo, algo no ha cambiado: la vocación de servicio al Cristo por parte de los mayordomos y el celo con el cual defienden a su imagen”.

Otra costumbre que no ha cambiado es la tradición de realizar el cambio de la mesa directiva de la mayordomía del Señor Aparecido, el jueves de ascensión, en la cima del cerro de Santa Bárbara. Por la mañana, los mayordomos que entregan salen en peregrinación desde la iglesia y llegan al cerro, donde se lleva a cabo un corte de caja y se dan detalles acerca del manejo de los recursos que el pueblo dio a la mayordomía. En la ceremonia están presentes los representantes de las demás mayordomías, incluidos



Reunión de mayordomos frente a la parroquia de Totolapan, 17 de mayo de 2012.
Fotografía: Javier Otaola Montagne

los de Iztapalapa, los religiosos del convento y el pueblo en general. El revestimiento simbólico que conlleva un acto de esta naturaleza es evidente y distingue a la mayordomía del Señor Aparecido del resto de las mayordomías del pueblo, porque no sólo es la encargada de realizar la fiesta más importante del lugar, sino además es la única que realiza su cambio de mesa directiva en el cerro.

A lo largo de ese tiempo, la imagen del Señor Aparecido, con su rictus de dolor y su cuerpo maltratado, se ha convertido en el referente histórico y social más importante del pueblo. Asimismo, en el culto a la imagen va implícito el reconocimiento a la manera como se ha organizado la comunidad durante casi cinco siglos. Culto y comunidad se confunden al punto que hoy día no pueden explicarse el uno sin el otro. Mario Liévanos, vecino y mayordomo del pueblo, lo expresa de la manera siguiente:

En algún lugar leí que la religión, en su sentido original, venía de una palabra que era *religar*, reunir, reintegrar. Esa reintegración a mi comunidad no se dio gracias a las enseñanzas de la Iglesia católica, sino gracias a la vida diaria de mi comunidad, que en algún momento me dijo: “Ven, intégrate”, y me integré y dije: “A todo dar”. Me gustó. Mi creencia la encontré en mi comunidad, mi creencia la encontré en el Señor Aparecido.

Bibliografía

- ACUÑA, René, *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- BALLESTEROS GARCÍA, Víctor Manuel, *La crónica de fray Manuel González de la Paz de la orden de San Agustín*, tesis de doctorado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Filosofía y Letras, 1997.
- CHIMALPAHIN CUAUHTLEHUANITZI, Domingo Francisco de San Antón Muñón, *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Expediente del Santo Cristo de Totolapan y milagros que los frailes agustinos les imponían*, Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 133, exp. 23.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, María del Rosío, Alma Campos y Mario Liévanos, *Totolapan, raíces y testimonios*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000.
- GONZÁLEZ DE LA PAZ, fray Manuel, *Monstruo de la penitencia, parto feliz del monstruo de la Gracia, portentosa, inimitable, cruel vida del Venerable, Austero, Rigidísimo, Penitente Varón Fray Antonio de Roa*, manuscrito, Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Colección Antigua, 1735.
- _____, *Imagen segunda de Christo Nuestro Señor crucificado en Totolapan*, manuscrito, Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de España, 1755.
- GRIJALVA, Juan de, *Crónica de la orden de Nuestro Padre San Agustín, en las provincias de la Nueva España*, México, Victoria, 1924.
- HASKETT, Robert, "Indian Town Government in Colonial Cuernavaca: Persistence, Adaptation, and Change", en *Hispanic American Historical Review*, 67: 2, pp. 204-205.
- HUGHES, Jennifer Scheper, *Biography of a Mexican Crucifix: Lived Religion and Local Faith from the Conquest to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- LÓPEZ, Paula, *Los títulos primordiales del centro de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- LÓPEZ BELTRÁN, Lauro, *Fray Antonio de Roa. Taumaturgo penitente*, México, Jus, 1969.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco del, *Epistolario de la Nueva España*, t. XVI, México, Porrúa, 1940.

- ROBLES, Antonio de y Antonio Castro Leal, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, México, Porrúa, 1972.
- ROJAS RABIELA, Teresa, “Una relación inédita de Tlayacapan, Morelos, en el siglo XVIII (1743)”, en *Cuicuilco*, año 1, núm. 2, 1980.
- RUBIAL, Antonio, *El convento agustino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- SÁNCHEZ RESÉNDIZ, Víctor Hugo, *De rebeldes fe*, México, Instituto de Cultura de Morelos, 2003.
- SOLANO, Francisco de, *Relaciones geográficas del Arzobispado de México, 1743*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos/ Artes Gráficas Clavileño, 1988.
- VERA, Fortino Hipólito, *Itinerario parroquial del Arzobispado de Mexico y reseña histórica, geográfica y estadística de las parroquias del mismo Arzobispado*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981.

Entrevistas

- A Florentino Turcio
A Hilario Flores
A Felipe Sosa
A Mario Liévanos

HISTORIA DEL EMPERADOR
CARLO-MAGNO
O LOS DOCE PARES DE FRANCIA



Libro en el cual está
basado el guión de *El Reto
de Totolapan*.
Fotografía: Javier Otaola
Montagne, 2012

Breve autobiografía

Lauro Vivanco Vázquez

Lauro Vivanco Vázquez nació el 18 de agosto de 1937, en Totolapan. Desde muy joven tomó parte de la vida de la comunidad, donde primero se desempeñó como ayudante municipal, en 1955. Luego fue presidente del Comité Preconstrucción de Pavimentación de Asfalto de las calles Alarcón y Morelos hasta llegar al km 88 de la carretera; también fue presidente de la Junta Patriótica, en 1957.

Asimismo, de 1957 a 1970 fue representante del Comité de Actos Cívicos; de 1970 a 1972 participó como miembro de la Honorable Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material, y de 1975 a 1976 se organizó con un grupo de amigos para realizar bailes, kermeses y rifas para recabar fondos con el fin de reparar la nave mayor del templo de San Guillermo, pues éste resultó afectado por un fuerte sismo.

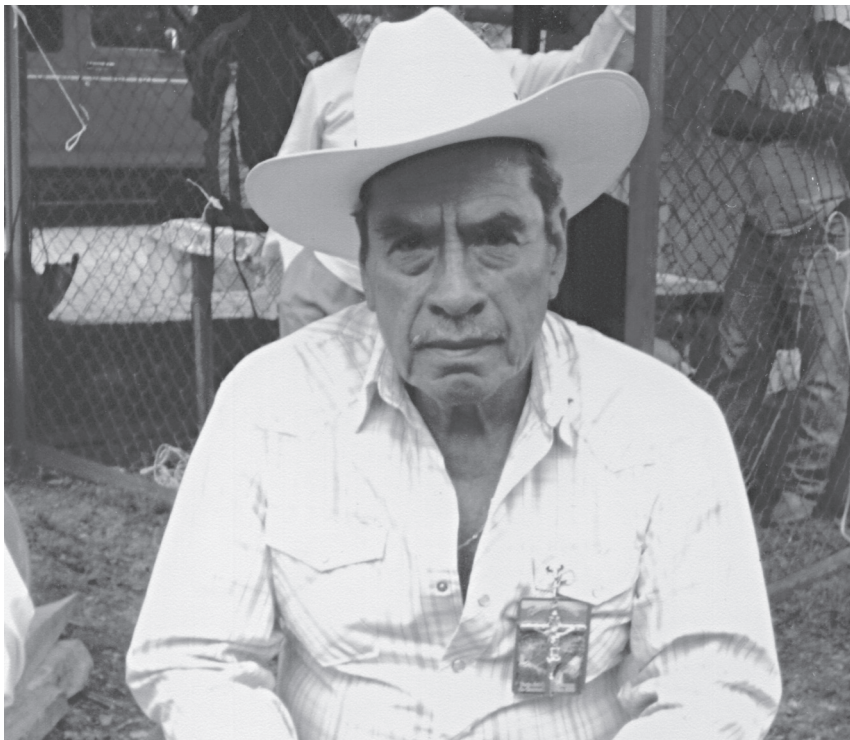
De 1982 a 1985, Vivanco desempeñó el cargo de presidente municipal, tiempo durante el cual se realizaron obras transcendentales para el municipio, a pesar de los pocos recursos que en ese tiempo manejaban las administraciones; además, destacó por sus innumerables participaciones en

beneficio de las costumbres, arte, cultura y religión de Totolapan: en 1958 fue el encargado de montar el escenario de la Virgen de Guadalupe, y desde 1979 hasta la fecha monta el escenario para el Santo Cristo Aparecido.

Además de todo lo anterior, destaca la participación de Lauro Vivanco como director de la danza *Los Doce Pares de Francia*, obra de teatro campesino que se lleva a cabo durante la Feria del Quinto Viernes de Cuaresma en honor al Santo Cristo Aparecido. Su labor de dirección, sin pago alguno, ha sido durante más de 20 años.

A continuación, Lauro Vivanco narra cómo llegó a ser el director de esta obra, así como quiénes fueron las distintas personas de Totolapan que participaron en El Reto:

Mi sobrino Abel Pineda Vivanco, hijo de mi hermana Elisa, me contó que cuando mi mamá salió de dama en la danza en 1931, hace 81 años, el director de la obra era un señor llamado don Paulino, de San Juan Tehuistitlán, Estado de México, y el que guiaba la banda era el señor Sebastián, también de San Juan Tehuistitlán. Había un director de la danza llamado Lauro (pero no Vivanco). En ese tiempo los que salían de cristianos —o sea, los azules— eran: mi padre Porfirio Vivanco Pérez, con el papel de Carlomagno. Después salió Fermín Gloria, con ese mismo papel de Carlomagno, Bardomiano desempeñaba el papel de Oliveros, Lauro el papel de Roldán y Marcelino Mos desempeñó el papel de Ricarte. Salían además Ladislao Livera, Julio Gloria, Lalo Saldaña, Inocencio Jiménez, Martiniano Mos, Melquiades Paredes, Fortunato Caballero y el señor Issac Nava, que desempeñó el papel de



Don Lauro Vivanco. Fotografía: Georgina Flores Mercado, 2010



Servanda Álvarez Peralta, reina de El Reto de 1949 a 1953, aproximadamente.

Fotografía proporcionada por Alba Medina Ramírez

Ganalón. En el reparto de los moros (los rojos) estaba don Porfirio Villanueva como el Almirante Balán, Lino Pineda como Fierabrás, Francisco Hernández desempeñó el papel de Galafre, Pedro Castro salió de Brutamontes y Félix Hernández no se sabe. Apolinar Castro tenía el papel de Marpin, Agripina Álvarez desempeñó el papel de Clarión y Atanasio Álvarez tampoco se sabe qué papel desempeñaba. El papel del Ángel lo desempeñó Daniel López y el papel de la reina Floripes fue Elvira Adaya y sus damas eran Manuela Hernández, Julia Granados y mi hermana Elisa Vivanco Livera.

A mi papá le gustaba salir de Carlomagno. Sus compañeros de la danza de esa época

fueron: Bartolo Baltazar, que tenía el papel de Fierabrás; Lino Pineda como Oliveros, Carlos Hernández como Galafre; también actuaron Antonio Álvarez, Pedro Álvarez y Eusebio Lima, y Vicente Saldaña desempeñó el papel de Ricarte. En los moros estaban don Porfirio Villanueva con el papel del Almirante.

Cuando fue director de la obra, la gente con la que él trabajó fueron todas las personas antes mencionadas más don Frumencio Nolasco, quien desempeñó el papel de Carlomagno. Guillermo Nolasco también desempeñó el papel de Carlomagno, Pedro Castro, Apolinar Castro, Agripina Álvarez, Sabino Nava, Luis Nolasco, Darío Jiménez, que salía de Roldán, y Juan Sánchez.

Mi padre duró dirigiendo El Reto de Totolapan de 1940 a 1968; es decir, unos 28 años aproximadamente. Mi papá escribió el guión de la obra a partir de un libro titulado *Historia del emperador Carlo Magno o Los Doce Pares de Francia*.

Él, primero trabajó en el campo y luego fue agente federal de Hacienda durante muchos años —más de 15— y solía ir seguido a Cuernavaca, donde posiblemente adquirió el libro de *Carlo Magno*.

Cuando mi padre Porfirio Vivanco Pérez tomó la dirección, alrededor de 1940, yo tendría unos trece años. La reina de esa época era Guadalupe Cervantes, y sus damas fueron Beatriz Álvarez, Nicolasa Martínez y Leovigilda Garfías. En los siguientes años, las reinas fueron: Julia Granados, Ángela Galicia, Lucía Galicia, Tomasa Galicia y Servanda Álvarez, de ellas aún viven Lucía, Tomasa y Servanda. Participaron otras reinas, pero ya no

mader enfrente su palacio y lo cristiano
los acometen. Riendo asta medio campo
quien es el 2º ^{Rey} ~~Rey~~ ^{Christian} ~~Christian~~

CRISTIANO Guerra guerra contra toda la turquia viva
Roma y muera el almirante Balan.

MOROS Muera Muera Roma y viva el Almirante
Balan defensor de la turquia...

Después de pelear un rato los moros se
hacen un lado. PONIENTE. y los cristianos
quedan a medio campo. Sale el ^{Rey} ~~Rey~~ ^{Christian} ~~Christian~~
enfrente con el Rey Clarion quinteros
con enfrente. MARCHA. Dice Poldan ada
cuanta guerra en camino y quiere
ganarla delante y dice heus con
pañeros... Sale el (Ojo) Rey
Clarion de Sepulaci.

POLDAN Señores ahora es una ocaçion para
ganar honrra y fama: no nos darian
de nos, y con el orden que hasta aqui
hemos tenido entrados en nuestros
sueñeros, haciendo cruel matanza.

en ellos hasta quitarlos los bastimientos, si
uno procuraria agudar al otro, que clavos
y lo llevamos lo de lantera, y no se espere
la magia de la multitud de los turcos, que
en los grandes aprietos son conocidos los
buenos soldados, y en ellos se abian las
crecidas honrras, si a estos delante van
mos, con muy poco trabajo vencer
res de todos los otros, que estos son
di todos los hombres de guerra quitan
el Almirante Polan, y llevarnos de
carnes a la hermosa Haripen y asu
damas, que con muy gran deses no
estan esperando.

TODOS Bien dicho señores ^{Rey} ~~Rey~~ ^{Christian} ~~Christian~~ Poldan

CRISTIANO Guerra guerra contra toda la turquia viva
Roma y muera el almirante Balan.

MOROS Muera muera Roma y viva el Almirante
Balan defensor de la turquia.
BATALLA. queda Rey de B



Don Lauro con El Reto de Totolapan, 1990. Fotografía proporcionada por el señor Lauro Vivanco

me acuerdo. Emigdio Pineda salía en la obra que dirigía mi papá, haciendo el papel de Ricarte.

Mi padre tuvo seis hijos: dos mujeres y cuatro hombres; yo fui el último de todos sus hijos. Al hermano mayor de los hombres, Ebwenceslao Vivanco, todavía le tocó actuar con mi papá y fue con el grupo de El Reto dos o tres años a Iztapalapa, Distrito Federal. Creo que Adrián, mi otro hermano, salió con el papel de Oliveros cuando todavía se llevaba El Reto a Iztapalapa.

Desde que tenía la edad de 8 años empecé a irme a ver la danza de El Reto y me di cuenta de que me gustaba, principalmente los toques originales, fue lo que me atrajo más: la música. Antes era una música muy bonita,

había unos toques más distintos, ahora la han estado cambiando. A escondidas de mi papá y mi familia, me salía a ver la obra y así se me grabaron los toques, que son los que se tocan ahora en Totolapan. Me iba a escondidas porque no me dejaban salir porque era muy pequeño.

Don Valente era quien dirigía la obra en ese tiempo y me vinieron a invitar los del Comité de Dionisio para desempeñar el papel de Fierabrás. Yo salí dos años con El Reto de don Valente de la Rosa como por 1977 o 1978. Mi rival en esa ocasión fue Enrique Gloria Nolasco con el papel de Oliveros. Un año me tocó participar en Totolapan y otro en Iztapalapa, aunque cuando fuimos en esa ocasión a Iztapalapa, Oliveros fue Dionisio Nava.

Mi padre, Porfirio, murió a la edad de 79 u 80 años, el 15 de octubre de 1982. Antes de que muriera, la obra de El Reto se la iba a regalar a don



Don Lauro con el grupo de cristianos o azules. Fotografía proporcionada por el señor Lauro Vivanco

Valente de la Rosa porque no le gustaba la versión que él tenía, pero mi esposa, Silvia Pérez Gil, le dijo a mi papá: “No, no se la regale, porque me parece que su hijo tiene la intención de llevar la dirección de esta obra porque lo he visto hojearla algunas veces y estudiarla”. Y mi papá no se la regaló.

Así empecé hace 23 años a dirigir la obra. Yo me hice director de la obra por orden del comité dirigido por Dionisio Nava Villanueva, y sus compañeros, quienes eran Javier Jiménez Cortés, la profesora Carolina Beltrán Galicia y don Luis Granados Vázquez. Ellos me dijeron: “Sabemos que tú tienes la obra de *Los Doce Pares de Francia* porque tu papá te la dejó y creemos que tú puedes ser el nuevo director de esta obra. Nosotros te vamos a dar la oportunidad de que tú seas el director de la danza *Los Doce Pares de Francia*”. Yo les contesté: “Yo tengo la obra, pero pues yo no me siento capaz para llevar la dirección de dicha obra”. Ellos me contestaron: “Mira, este año que ya se aproxima el Quinto Viernes de Cuaresma queremos que ya participes como director. Te vamos a traer al director que ha venido aquí a Totolapan, que es don Chencho, de San Juan Tehuistitlán”.

Sí me trajeron a don Chencho y él trajo su obra igualita a la de mi papá, porque son las mismas obras. Durante la actuación de danza, él iba con su obra y yo con la mía, y él me iba diciendo y me iba instruyendo para dirigir. Cuando ya estábamos en función con la obra presentándose, como a las 9 de la noche, oí *La tregua*, interpretada por otra banda porque se iba a presentar el otro Reto, dirigido por don Valente de la Rosa. En ese momento yo le dije a don Chencho: “¡Oiga, don Checho, ahí traen otro Reto!” Y él

me contestó: “¡Tú a lo que estás y deja que ruede el mundo!” Y así lo hice. Lo que sucedió en aquella ocasión es que el comité por el que yo soy director había invitado a don Valente a dirigir la obra, pero éste les había dicho que ya no quería; pero al final, ese año sí se presentó con su Reto.

Don Chencho vino sólo un año a instruirme. Yo tenía la desconfianza de que no iba a poder, pero después le agarré las claves y de ahí me seguí. Y un día, a los tres años de que yo dirigía El Reto, regresó don Chencho. Yo no sabía que él estaba entre el público observándome, sino hasta que después se acercó a mí, únicamente para felicitarme por cómo estaba yo dirigiendo la obra. Me dijo: “¡Los mismos ideales de mi obra los tiene la tuya y también tiene los mismos ideales de tu papá!”

La primera vez que yo dirigí la danza tocó la banda de don Francisco Ramírez Olivares, alias *El Ruso*. Él era el representante de la banda y don Emigdio Pineda y toda la banda de músicos eran de aquí. En otros años vinieron otras bandas. En seguida de la de *El Ruso* vino una de Santiago Mamallhuazuca, Estado de México, una banda dirigida por don Julián —no recuerdo el apellido. Ese señor y su banda vinieron dos o tres años. Participó luego otra banda dirigida por don Mario Carmona Villanueva, de aquí de Totolapan, y también vino una vez la banda de don Gabino Castro, es decir, don Lalo. Don Ernesto Cervantes y su banda tocaron tres o cuatro años conmigo. En los últimos años tocó la banda de Marcelo Ramírez Castro y en 2012 tocó Refugio Carmona Villanueva.

Los comités encargados del Reto con los que he participado son: primero el de Dionisio Nava Villanueva, del que ya mencioné los nombres

de sus compañeros. El segundo comité fue el de don Teodoro Elizalde, con sus compañeros Bardoniano Álvarez, Samuel Livera y otros. Después fue el comité de Ambrosio Granados Pérez, apoyado por Félix Martínez Jiménez, Leónides Nolasco Jiménez y Pedro Hernández Mos. Después fue el comité de Esteban Ramos como presidente, apoyado por Sergio Vergara Beltrán, Joel Gil, Senorino Ramos, Antonio Nava y Jorge Ramos. Y con el actual comité, donde Bardoniano Álvarez Cortés es el presidente y le apoyan



Don Lauro con los moros o rojos. Fotografía proporcionada por el señor Lauro Vivanco

Ambrosio Granados Pérez, Pedro Hernández Mos, Félix Martínez Jiménez, Leónides Nolasco y Sergio Vergara Beltrán.

Personas que ya murieron y que participaron bajo mi dirección fueron: don Félix Hernández, que salía de El Almirante, Pedro Buendía fue un valsillo, Ebuenceslao Vivanco Vázquez hizo de Fierabrás, Florencio Carranza



Don Lauro Vivanco, miembros del comité, la reina, las damas y el ángel, 1989.
Fotografía proporcionada por Antonio Sánchez Martínez

el papel de El Almirante, Emigdio Pineda Cortés, Domitilo Pineda Cortés —que fue Carlomagno—, Darío Jiménez como Roldán, Apolinar Carmona Livera con el papel de Nondier, Gabino Castro Elizalde desempeñó dos papeles: el rey Clarión y luego el de Carlomagno y Raúl Beltrán Galicia, que desempeñó el papel de Sortibrán.



Norma Zamarrón, de Culturas Populares, Valente de la Rosa y miembros del Comité.
Fotografía proporcionada por el señor Lauro Vivanco

La primera reina con la que yo trabajé en 1989 fue Maricela Nava Granados, y sus damas de ese mismo año fueron Rosa Lilia Villanueva, María Isabel Nava Granados y Amanda Saldaña Jiménez. En 1990 fue la misma reina, pero sus damas eran María Isabel Nava Granados, Berenice María Guadalupe Liévanos Zamora y Rosa Lilia Villanueva. En 1992, la reina fue Irma Higuera Galicia, cuyas damas fueron Felipa Sanvicente Cervantes, Adriana Dulce María Liévanos Zamora y Teresa Carranza Flores. En los años de 1993 y 1994, la reina fue otra vez Maricela Nava Granados y sus damas fueron Claudia Laura Nava Granados, María Isabel Nava Granados y Adriana Dulce María Liévanos Zamora.

La tercera reina con la que trabajé en 1995 fue Leticia Martínez Jiménez y de 1996 a 2003 trabajé con Alba Noelia Medina Ramírez. La quinta reina con la que trabajé fue Rolanda Castro Galicia, quien trabajó conmigo también siete años: del año 2004 al 2010. Sus damas fueron Mariana Castro Galicia, Lorena Nolasco Pérez, Claudia Zamora Liévanos, Inés Castro Álvarez, Wendy Martínez Jiménez, Azucena Ramos y Leticia Nolasco. La sexta y actual reina es Azucena Ramos y sus damas son Lizeth Vivanco Álvarez con el papel de Amalia, Amalia Burgos actúa como Celia, Daniela Castillo Jiménez desempeña el papel de Bosterlina y El Ángel es Belén Ramos.

En 1991 no se presentó esta obra en Totolapan (desconozco las causas). La fiesta fue muy triste porque no hubo nada de danza y sólo estuvieron los Concheros. El comité de Dionisio luchó hartó para que esta tradición no se perdiera. La mamá de Dionisio también salía: ella se llamaba



Don Lauro con la reina, Alba Medina Ramírez, y sus damas.
Fotografía proporcionada por el señor Lauro Vivanco

Arcadia Villanueva Rivas y su hermana Taide Villanueva Rivas, en los años cuando mi papá todavía no era director.

Una parte interesante de la obra, que me ha conmovido, es la Batalla de Fierabrás contra Oliveros. Me conmueve por qué peleaba Fierabrás y por



Reina del Reto, Azucena Ramos y sus damas. Fotografía de Georgina Flores, 2011

qué peleaba Oliveros, pues, como lo dice la obra: Fierabrás fue a desafiar a Carlomagno y luego Carlomagno manda a Roldán a que vaya a ver “quién es ese vil traidor que nos vino a ofender” y Roldán se niega porque antes de que Fierabrás fuera a amenazarlos hubo una cruda batalla donde participaron Roldán, Oliveros, Ricarte y otros más. Después de esa batalla venían malheridos, principalmente Oliveros, y entonces Oliveros, el más malherido, oyó que Roldán se negaba. Al oír eso, Oliveros se levanta malherido de donde estaba acostado y pide licencia a Carlomagno para que lo dejara ir a contestarle “al pagano que tanto los había ido a amenazar”. Al pedir Oliveros esa licencia, Carlomagno le dijo que sí le daba licencia, pero que él comprendiera que estaba al borde de la muerte. Y Oliveros le contestó que él tenía que ir a enfrentarse al gigante de Alejandría, Fierabrás. Y así fue como venció a Fierabrás en la batalla que tuvo Oliveros con él. Fierabrás se convence de abandonar su tierra, su padre y su religión.

Otra parte donde también vivo mucho el momento —a pesar de que ya he dirigido tantos años esta obra— es cuando el almirante Balán sube a su palacio y dice:

Ya me voy de este sitio
Voy a presentar mis males
¡Oh!, magnífico palacio
Adiós torres africanas
Con sus campanas de bronce
Con sus relucientes mármoles

Y sus hermosos jardines
En aquel tiempo en que yo goberné
Y a donde el Almirante vivió
¡Oh!, rico palacio firme
Donde primero la luz vi
Me despido, real palacio,
De tu lúcido esplendor
Ahí te quedas a dar abrigo
Al fermentido invasor
¡Ah!, suerte tan infeliz,
Voy a ver mis generales
Voy a buscar a mis amigos
Voy a despedirme de ellos
Que ahoy [sic] se aumentan mis pesares.
Música pueden tocar las piezas
Más funerales.

¡Es bien bonita esta obra tomándole sentido!

La única lista que conservo, de personas que participaron en El Reto, la elaboré en 1998.



Don Lauro dirige El Reto. Fotografía: Javier Otaola Montagne, 2012

Participantes de El Reto de 1998

Cristianos	
Carlomagno	Eugenio Rosas Hernández
Roldán	Samuel Livera Mos
Oliveros	Leónides Nolasco Jiménez
Ricarte	Ricardo Ramos Martínez
Guy de Borgoña	Fernando Beltrán Espejel
Regner	José Fuentes
Ojer de Danois	Mario Ponce Saldaña
Naymes	Hilario Durán Ponce
Tietre	Constancio Ponce Saldaña
Alor	Julio Rosas Negrete
Ganalón	Abraham Jiménez Ramos
Nondier	Apolinar Carmona Livera
El Ángel	Blanca Salazar Zamora
El Señor Obispo	Eduardo Saldaña Fernández

Moros	
El Almirante	Pedro Hernández Mos
Fierabrás	Ebwenceslao Vivanco Vázquez
Brulante	Alberto Castro Higuera
Clarión	Gabino Castro Elizalde
Galafre	Félix Martínez Jiménez
Sortibrán	Raúl Beltrán Galicia
Brutamontes	Jorge Castro Higuera
Tenebre	Bardomiano Álvarez Cortés
Marpin	Félix Hernández Salinas
Orajes	Félix Castro Higuera
Lucafer	Heriberto Castro Higuera
Marradas	Eugenio Beltrán Martínez
Reinas y Damas	
Reina Floripes	Alba Medina Ramírez
Amalia	Florinda Álvarez Nava
Celia	Lorena Tenco Álvarez
Bosterlina	Leticia Castro Higuera



Danza de Los Doce Pares de Francia de Totolapan: *significados, identidad y tradición*

B. Georgina Flores Mercado*

A decir de Arturo Warman, la danza de Moros y Cristianos es el festejo tradicional más ampliamente practicado en México (Warman, 1972: 14); es una danza en la que cada pueblo ha impreso su forma particular de entenderla y dramatizarla. Esta danza desempeñó un papel preponderante en el proceso de conquista. Los conquistadores, primeros intermediarios del régimen colonial y portadores de su propia cultura popular, fueron quienes en las nuevas tierras reelaboraron dicha danza y la convirtieron en cultura de conquista. Tal cultura no sólo se limitó a la transmisión y recreación de las danzas, sino también reprodujo todo el “*corpus* de fiestas, que entró en contacto con el *corpus* aborígen” (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996: 12). Por su parte, los pueblos indígenas se apropiaron de ella a su manera y la reinterpretaron a partir de la propia cosmovisión y desde su propia cultura dancística-teatral.

* Doctora en psicología social e investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales, de la UNAM.

La danza mencionada no sólo perdura en México, sino también la encontramos muy viva en otros puntos geográficos del continente americano. Países como El Salvador, Cuba, Ecuador, Bolivia, Brasil, Chile y Guatemala conservan esta danza como parte de sus tradiciones y como un medio para narrar la historia de sus pueblos. En Guatemala, la danza se realiza en la mayoría de los departamentos, donde existen las denominadas *morerías*, peculiares instituciones en las que trabajan los *moreros*, quienes fabrican y alquilan los trajes y las máscaras a los danzantes (Montoya, 1979: 19-35).

Dada la permanencia y vigencia que tiene esta danza en nuestro país, distintos estudios y análisis se han realizado en torno de ella. Así, encontramos textos escritos desde las primeras décadas del siglo xx, como el de Manuel Gamio —*La población del Valle de Teotihuacan* (1922)— o el de Robert Ricard —*Contribution a l'étude des fêtes de Moros y Cristianos au Mexique* (1932). De más reciente publicación, se encuentran el conocido libro de Arturo Warman —*La danza de moros y cristianos* (1972)—, el de Gisela Beutler —*La historia de Fernando y Alamar* (1984)— o el libro de Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui —*Las danzas de conquista* (1996). Tales estudios han contribuido a comprender la compleja historia y simbolismo que encarnan estas danzas y que han generado distintos debates en torno de ellas. El libro de Warman ofrece una rica descripción histórica de la danza tanto en España como en México; sin embargo, su aproximación ha suscitado algunas críticas y de ahí se han planteado otras perspectivas para comprender estas danzas o danzas-drama. Una de las más importantes la realizaron Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, para quienes la danza debe tratarse no

como un tema aislado e independiente de otras danzas, sino como parte de un sistema simbólico complejo pero con una misma estructura conflictiva, cuyo núcleo argumental compartido es la conquista. Por ello, es posible hablar de manera genérica de *Danzas de conquista* (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996:12).

Los Moros y Cristianos puede ser considerada una *danza* cuando la representación se conforma sólo de música y movimientos corporales o *danza-drama* cuando se combina la danza y la música con parlamentos y dramatización. De acuerdo con Beutler, las primeras representaciones en México en el siglo XVI no tuvieron partes habladas, sino que se recitaban cartas y embajadas de personajes importantes. En las actuales encontramos formas distintas: bailes sin diálogo o con restos de diálogos y danzas dramatizadas con una acción hablada sumamente extensa (Beutler, 1984: XIV). En estas últimas no siempre hay un mismo argumento en todas las representaciones, pues a veces encontramos en las tramas de la historia un debate por apoderarse de una ciudad, de una doncella o de una santa imagen (González y Llorca-Albert, 2003:9) o de unas reliquias (Rubio, 1996), pero lo que generalmente se representa es un enfrentamiento —un simulacro militar— entre cristianos y moros separados en dos grupos antagónicos de danzantes, en el cual la duración puede variar de un lugar a otro. La danza termina con el triunfo de la cruz y la conversión de los moros al cristianismo (Ricard, 1932: 52).

En cuanto a los textos de esas danzas-drama, Gisela Beutler afirma lo siguiente:

Los textos de las danzas de Moros y Cristianos no siempre satisfacen la expectativa estética. Representan no más que una parte de un espectáculo que comprende también el simulacro y el baile. Los textos se mueven además de una zona que oscila entre lo oral y lo literario, y lo popular, lo trivial y lo culto. Han recibido constantes reelaboraciones, de las cuales nosotros no conocemos, por lo general, más que su última etapa. Su estructura ya estereotipada se cubre de una red a veces caótica de personajes, asuntos y motivos aislados, tomados de varios siglos de la tradición cultural de dos continentes (Beutler, 1984: XVI).

Las danzas o danzas-drama de Moros y Cristianos son amplias y diversas, por lo que se han hecho varias clasificaciones, generalmente en función de su contenido temático. De esta forma, Warman las clasificó en seis rubros: *a)* Danza de Moros y Cristianos propiamente dicha, cuyos temas centrales son Santiago y la Destrucción de Jerusalén; *b)* Danza de los Doce Pares de Francia, en la cual el tema es la historia de Carlomagno; *c)* Ciclo Histórico, que se centra en personalidades históricas de España; *d)* Danzas de Santiago, en las que Santiago aparece a caballo; *e)* Ciclo de Conquista, en el cual se narra la conquista de México por Hernán Cortés, y *f)* Espectáculo de masas, en el que se simulan amplios combates.

A continuación describimos algunos aspectos históricos que permiten comprender su establecimiento en México y su resignificación en este nuevo contexto.

Moros y Cristianos en la España medieval

Los Moros y Cristianos remiten a la España de la *Reconquista*, el proceso histórico en el que los reinos cristianos de la península ibérica buscaron recuperar el dominio del territorio mantenido por los musulmanes: una España que, abanderada por el cristianismo, elaboró una justificación mística para luchar contra los musulmanes — infieles y herejes — establecidos en la península desde hacía más de siete siglos.

En la danza de Moros y Cristianos, aunque tenía una identidad bien definida por los contornos de su contexto histórico y social, es importante decir que algunos de sus elementos estéticos y simbólicos provenían de otras danzas y juegos de muy antiguo arraigo que se representaban durante la época medieval en toda Europa, como “los torneos caballerescos y las danzas de espadas o de sus menos refinados y peligrosos sustitutos, los garrotes” (Warman, 1972: 18).

En lo particular, la España medieval creó una compleja serie de actos públicos, festividades y modos de diversión en torno de tres símbolos:

El apóstol Santiago, patrono de los combatientes cruzados de Occidente, el eficaz protector espiritual. La Santa Cruz, también patrona de los cruzados, fue símbolo de la cristiandad y baluarte en la lucha de Reconquista. La festividad del *Corpus Christi*, que se celebró en España antes que en ningún otro sitio, se convirtió en símbolo supremo del catolicismo español en la cruzada contra los moros durante los siglos XIV y XV (Warman, 1972: 20).

En esas festividades contribuía la realeza con sus juegos y torneos caballescrescos, y el pueblo con sus bailes y danzas. A su vez, la guerra desempeñaba un papel fundamental no sólo en la vida política de España, sino también en la vida cotidiana y las fiestas, al grado de impregnar de belicismo los espacios y tiempos lúdicos de esa época (Izquierdo, 2004: 198).

También el alto clero se integraba a dichas celebraciones de masas, en las que circulaba un variado elenco de personajes de la época, saltimbanquis, titiriteros, ramerías, malabaristas, tahúres, juglares, escritores, poetas y narradores populares. En el siglo XVI, la danza de Moros y Cristianos era considerada una representación de carácter nacional que al formar parte de la cultura popular del Imperio español pudo reproducirse de manera constante y frecuente en toda Europa, pues a donde llegara el soldado español plantaba su estandarte y realizaba un festejo de moros y cristianos (Warman, 1972: 43).

Así, esta danza se expandió por distintos espacios y rincones de Europa. La danza llegó a lugares tan lejanos como Inglaterra, donde se le llamó *morris dancing*, nombre que probablemente se deriva del vocablo inglés *moorish*, que quiere decir *moros* o *árabes*. En Inglaterra formó parte de las danzas de corte, como la de los Tudor: se tiene registro de que en el año 1500 el dueño de la casa señorial en Curlington pagó a un grupo de *morris dancing* para que bailara. La *morris dancing* se usaba para celebrar a la tierra o el cambio de estación, por lo cual se considera que formó parte de los rituales dedicados a la naturaleza y a sus ciclos. Siglos después, la *morris dancing* viajó hasta Norteamérica y prosperó en los montes Apalaches (*Appalachian*

mountains). En Inglaterra, la *morris dancing* ha sobrevivido al proceso modernizador quizá porque está fuertemente asociada a la identidad nacional; aún se le puede apreciar —con sus variantes— en distintos poblados del condado de Oxfordshire (Hodkinson, 2009: 25-33).

Por otra parte, el teatro religioso medieval —moralidades, autos sacramentales, laudas y misterios— tenía como público a la totalidad de los habitantes de los burgos, villas y castillos, y el público participaba con plena entrega en comunión ideológica y de fe (Piga, 1978: 6). En España, la danza hasta finales del siglo XVI era un espectáculo de masas que perdió vigencia entre la realeza y sus cortes a partir de la muerte de Felipe II, pues el gusto festivo de la nobleza cambió de la fiesta pública a la privada (Warman, 1972: 46-49). Por ello, durante el Renacimiento el teatro perdió identificación con la mayoría y pasó a ser privilegio de unos cuantos; sin embargo, para la mayoría de la población, la danza de Moros y Cristianos formaba parte de sus tradiciones y religiosidad, por lo que se convirtió en una necesidad cultural difícil de abandonar; de hecho, en la España actual la morisma sigue muy arraigada en tres regiones: Levante (Valencia), Aragón y Andalucía. En el país valenciano se celebra con gran algarabía, participan numerosos grupos o asociaciones que desfilan disfrazados con lujosos vestidos, en Aragón el baile ocupa el lugar predominante, mientras que en Andalucía —zona oriental— la fiesta es muy modesta y se celebra en lugares pequeños, aislados de las vías de comunicación, donde generalmente participan los jóvenes, y las fiestas las organizan cofradías y mayordomías (Rodríguez, 1984: 2-5).

Danzas, fiestas y teatro nahua prehispánico

De acuerdo con Miguel León-Portilla, Hernán Cortés, en su *Tercera Carta de Relación*, al describir los últimos días del sitio de México-Tenochtitlan hizo la primera mención al teatro nahua. Esto fue cuando, faltos de pólvora, los españoles construyeron un trabuco o catapulta para lanzar grandes piedras en la plaza del mercado de Tlatelolco:

y llevóse (el trabuco) a la plaza del mercado para lo asentar en uno como teatro que está en medio de ella, fecho de cal y canto cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá como treinta pasos, el cual tenían ellos para cuando hacían alguna fiesta y juegos, que los representantes de ellos se ponían allí para que toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudieran ver lo que hacían (Hernán Cortés, citado por León-Portilla, 1959: 121).

Los frailes-cronistas como fray Bernardino de Sahagún, fray Diego Durán o fray Toribio de Benavente también describieron y detallaron los pormenores de la existencia de representaciones, danzas, farsas y comedias. Fray Diego Durán describía al respecto en su *Historia de las Indias* lo siguiente:

Muchas maneras de bailes y de regocijos tenían estos indios para las solemnidades de sus dioses, componiendo a cada ídolo sus diferentes cantares según sus excelencias y grandezas. Y así muchos días antes que las fiestas

viniesen, había grandes ensayos de cantos y bailes para aquel día y así con los cantos nuevos sacaban diferentes trajes y atavíos de mantas y plumas y cabelleras y máscaras, rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban, conformándolos con la solemnidad de la fiesta, vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones, otras como soldados, otras como huastecas, otras como cazadores, otras como salvajes y como monos, perros y otros mil disfraces (fray Diego Durán, citado por León-Portilla, 1959: 125).

Cuando los soldados españoles y misioneros llegaron a Tenochtitlan encontraron cantores, danzantes, poetas, pintores, gente que confeccionaba trajes ceremoniales, joyas y plumería en la sociedad azteca. Gente muy hábil para memorizar textos, al ser la memorización un método establecido en el Calmécac para la enseñanza de la historia antigua. También encontraron unas casas grandes establecidas al lado de los templos denominadas *cuicalli* donde se enseñaba a bailar y cantar, así como lugares especiales para las representaciones, uso de máscaras, pelucas, pinturas faciales, elementos de escenografía, elementos cirqueros y textos dialogados (Sten, 1982: 32).

Las descripciones de los cronistas permiten entender que en la sociedad mexica o azteca había una importante organización social e infraestructura para mantener activo un tipo de teatro fundamentado en “la concepción hondamente dramática de aquellos hombres que vivían para sus dioses y que se valían de este teatro perpetuo como de un puente que, acercando la divinidad a los seres humanos, iba dando sentido a su existencia de todos los

días” (León-Portilla, 1959: 147). El concepto de teatro perpetuo se refiere a las fiestas que se celebraban durante todo el año sin interrupción alguna: danzas, himnos, diálogos, elementos dramáticos y los llamados *teixiptlatinime*: “los que toman un rostro ajeno”, es decir, los actores. “El teatro perpetuo son las fiestas religiosas, unas que duran dos o tres días, otras una semana y algunas que se prolongan hasta una veintena de días” señala María Sten (1982: 37).

La danza era considerada el más grato de los homenajes a los dioses protectores e intercesores y a los jóvenes aztecas se les enseñaba a danzar y cantar de manera obligatoria. Durante sus danzas, éstos vestían distintas ropas —de tigres, águilas, monos o guerreros— según la deidad a la cual se dedicaba el canto y la danza, señala Rubén Campos: “el vestido era según el cantar que se cantaba y bailaba en honor de la deidad a quien se dedicaba la fiesta, pues había diferentes atavíos de mantas y plumas, y cabelleras y máscaras” (Campos, 1928: 30).

De esta forma, el canto se consideraba fundamental y “era muy importante saber componer un canto por lo que existía una amplia diversidad de cantos: cantos de águilas, de príncipes, de guerra, dedicados a los que morían en la guerra, a la memoria de los grandes guerreros; cantos de flores, cantos de desolación, de tristeza, cantos religiosos o cantares fúnebres” (Sten, 1982: 31).

Y así como en el canto, existía también una diversidad de bailes: bailes sagrados, palaciegos, con motivo de festejos familiares, de merecimiento y penitencia, y con carácter de mandas. Había el *macehualiztli*, que era una danza

colectiva en honor a los dioses y el *netoliliztli*, baile de carácter profano o danzas de carácter zoomórfico. Ahora bien —según María Sten—, estas danzas se convirtieron paulatinamente en acción dramática para conmemorar algún suceso histórico importante o algún mito o leyenda (Sten, 1982: 26).

Así, las fiestas como acto místico y sagrado con un sentido profundamente dramático se pueden considerar teatro como *acontecimiento* más que teatro de *representación*, es decir, era un drama humano relacionado con las fuerzas cósmicas que regían la vida del hombre. Por ello, al teatro prehispánico se le puede concebir como un teatro de origen religioso, estrechamente unido con el ciclo agrícola, en el cual la danza, el canto, la música y la acción dramática no tenían un límite bien definido que separara un género de otro, como puede suceder con las artes modernas (Sten, 1982: 25).

Por su parte, Miguel León-Portilla (1959) distingue cuatro tipos y etapas de desarrollo del teatro náhuatl prehispánico, a saber:

1. *Las más antiguas formas de representación en las fiestas religiosas nahuas*. El origen del teatro está ligado a sus fiestas y conmemoraciones religiosas. Las procesiones y ritos antiguos —en los cuales los sacerdotes e iniciados representaban un papel de los dioses y enunciaban poemas divinos— constituyen las expresiones más antiguas de lo que después se convirtió en el teatro propiamente dicho.
2. *Varias formas de actuación cómica y de divertimento en el mundo náhuatl*. Fray Diego Durán distingue entre las representaciones dedicadas a los dioses y otras que él llama *farsas y entremeses y cantares de mucho*

contenido. En otros textos, los indígenas proporcionaban en lengua náhuatl otra información a Garibay que indicaban la existencia de personajes que pueden considerarse magos y saltimbanquis. Había un sinnúmero de formas de divertimento, muchas de ellas muy cercanas a la prestidigitación o al sainete.

3. *La escenificación de los grandes mitos y leyendas*. Siempre relacionada con su antigua religión, que daba unidad y sentido a la vida, había otras expresiones dramáticas en las cuales se ponían en escena los grandes mitos y leyendas antiguas, como la huida de Quetzalcóatl de Tula al dirigirse hacia el Oriente, “el lugar del color negro y rojo”, la tierra de la sabiduría. Primero existió el *tlaquetzque* o declamadores que “hacían ponerse de pie las cosas” e iban repitiendo en las plazas y mercados los viejos poemas que contenían las leyendas y que en torno suyo la gente se agrupaba y gozaba escuchando. A esta forma de narrar y transmitir la historia mítica siguió una forma de transmisión, más compleja y estructurada, con la formación de grupos de actores que dramatizaban las leyendas y mitos.
4. *Representaciones de tema relacionado con problemas de la vida social y familiar*. Este tipo de teatro podría ser ejemplo de un intento de emancipación del teatro —y, ¿por qué no?, de la vida misma— de la visión teocrática y religiosa, que incluía temas, problemas y escenas de la vida cotidiana; además, dicho teatro vio truncado su camino por la llegada de los españoles y el proceso colonizador que transformó ampliamente la experiencia teatral de los pueblos indígenas.

Vencido el pueblo de México-Tenochtitlan, el teatro de Tlatelolco fue deruido. Las antiguas formas de representación dramática se persiguieron y dejaron de representarse; sin embargo, permanecieron parte de sus fiestas y danzas antiguas y llegaron a formar parte de la religión católica, al rendir culto a Cristo, a la virgen y a los santos en sus distintas advocaciones (León-Portilla, 1959:146).

En la actualidad, los pueblos indígenas y rurales —principalmente del centro, sur y sureste del país— realizan a lo largo del año una amplia gama de prácticas escénicas, como danzas dramatizadas, juegos o ceremonias que pueden presentar similitudes con el teatro. Dichas prácticas pueden estar imbricadas al grado de que la población no distingue entre teatro o danza (Araiza, 2009: 103-106).

Arribo y establecimiento de Moros y Cristianos en México

Los primeros españoles que arribaron a México fueron importantes portadores de la cultura popular medieval. Como señalamos anteriormente, para ellos la danza de Moros y Cristianos ocupaba un lugar privilegiado en su cosmovisión y el Nuevo Mundo representó un gran escenario para mantener vivo el imaginario bélico-social, construido a partir del proceso de la *Reconquista* y las novelas caballerescas. Así, los símbolos más vivos de la *Reconquista* cobraron un nuevo aliento en Nueva España: la fiesta de *Corpus Christi* ocupó un lugar relevante, y la de Santiago Apóstol se estableció como fiesta titular de la ciudad de México en 1541, y cada batalla ganada

a los *infieles* se celebraba frecuentemente con Moros y Cristianos y con las corridas de toros (Warman, 1972: 69-74).

Bernal Díaz del Castillo describió al respecto: “y aún en algunos pueblos juegan cañas y corren toros y corren sortijas, en especial si es día de *Corpus Christi* o de señor San Juan o señor Santiago, o de nuestra señora de agosto” (Díaz del Castillo, 1992: 903). También Motolinía dejó constancia de las numerosas celebraciones realizadas en Tlaxcala con motivo del *Corpus* o para celebrar las paces entre reyes, como se hizo con el rey Francisco de Francia, en 1538. Estas descripciones muestran el excelente desarrollo del arte dramático en las tierras conquistadas (Aracil, 2011: 354-355).

La función de las celebraciones no era sólo justificar y festejar la Conquista, sino también usarlas como un importante instrumento para la transformación espiritual, entendido el teatro como parte del proceso de evangelización (Morayta, 1994: 31-33), argumento que sostuvo José María Kobayashi en su libro *La educación como conquista*, en el cual específicamente señala: “Música, pintura y teatro es la trilogía que aún en nuestros días no pierde su valor indiscutible con fines educativos y comunicativos [...]. Recurrir a dichos medios era un gran acierto psicopedagógico de los misioneros, buenos conocedores del carácter y genio de sus discípulos” (Kobayashi, 1974: 145).

Los frailes, como Jacobo de Testera o Luis Caldera, al no dominar las lenguas indígenas solían predicar con lienzos pintados o cuadros, en los cuales se representaban los misterios de la fe católica, los sacramentos, el catecismo, el cielo, el infierno y el purgatorio. “Lo que nunca faltaba era la música y el canto, por lo que no había misa, oficio o procesión que no

contara con los correspondientes cantores y músicos, hasta el punto que con el concilio mexicano de 1555 se intentó regular el uso de instrumentos musicales durante la misa” (Álvarez-Cienfuegos, 2006: 180).

En el teatro puesto en práctica por los frailes franciscanos, los actores y la lengua eran indígenas y conservaban en las representaciones ciertos motivos tradicionales propios de los pueblos. Evitaban que actuaran las mujeres, adaptaban los pasajes de la Biblia u omitían ciertas referencias históricas que podía malinterpretar la población indígena (Álvarez-Cienfuegos, 2006: 184).

Sin embargo, Beatriz Aracil argumenta que tales estrategias “no sólo sirvieron a los religiosos para convencer a los indios de la superioridad del Dios cristiano sobre sus falsos dioses, sino también para justificar la conquista como medio que permitió difundir la religión cristiana y para inculcar en la gente indígena la obediencia al Imperio español como Imperio de la Cristiandad” (Aracil, 2011: 354). Asimismo, esta autora considera que si bien el teatro fue un significativo instrumento de aculturación inducida —es decir, un instrumento que sirvió para promover modificaciones culturales en los pueblos indígenas—, fue también una forma para comprender al *otro*. Así, para esta autora, la danza de Moros y Cristianos llegó a formar parte de la cultura y tradiciones de los pueblos indígenas por un proceso de identificación; es decir, los pueblos indígenas quisieron celebrar, como los españoles lo hacían, lo que les permitía comprender al otro diferente y al mismo tiempo formar parte de su mundo.

Por su parte, los frailes pronto se percataron de la importancia que tenían las danzas acompañadas de cánticos entre los indígenas. Por ello, las

cristianizaron —en la medida de lo posible— al incorporar motivos cristianos, entre los cuales Moros y Cristianos era la danza más popularizada (Álvarez-Cienfuegos, 2006: 182).

Respecto al teatro evangelizador se tiene el registro de algunas obras bastante antiguas, dos de ellas en lengua náhuatl. En una se representaba el diálogo entre la Virgen y el arcángel Gabriel, obra escrita en 1535 por Luis de Fuensalida, y la otra representaba *El juicio final*. Otras obras que se presentaron con bastante frecuencia fueron las dedicadas al nacimiento de Jesús o a la adoración a los reyes magos (Álvarez-Cienfuegos, 2006: 183).

Beatriz Aracil habla de tres obras como ejemplos paradigmáticos de la actividad teatral puesta en práctica por los franciscanos: *El juicio final*, de la que se registraron dos representaciones: una en Tlatelolco en 1533, y otra en 1538, en la capilla de San José de los Naturales en presencia del virrey Mendoza y el arzobispo Zumárraga, máximas autoridades de Nueva España. Otra obra fue *La Conquista de Jerusalén*, singular representación de Moros y Cristianos, llevada a cabo en Tlaxcala, en 1539, y descrita por fray Toribio Motolinía, en la cual participó un ejército tlaxcalteca que, bajo las órdenes del virrey de Mendoza, simulaba la liberación de Tierra Santa. Finalmente, estaba la obra *Miércoles Santo*, la cual es una traducción al náhuatl de la obra en verso del valenciano Ausías Izquierdo Zebrero, *Lucero de nuestra salvación* (Aracil, 2011: 347).

El teatro organizado por los frailes pero interpretado por los indígenas se puede considerar el primer producto cultural sincrético americano. Mucho se ha discutido respecto al significado de la presencia indígena en estas

obras de teatro; es decir, si era una participación sumisa y obediente o una participación activa y propositiva vinculada con procesos de resistencia cultural. Sten es una de las autoras que sostiene la segunda posición al afirmar: “los primeros autos o comedias son como un dibujo cuyo tema fue impuesto por los misioneros, pero cuya ejecución es libre; la mano del dibujante lleno de imaginación, amante de todo lo que es color y música, adorna a su modo el severo espectáculo cristiano [...] su visión del mundo, sus ritos, su magia, se mezclan con los ritos de la fe cristiana” (Sten, 1982:16).

De igual forma, Beatriz Aracil sostiene que el teatro no tuvo una recepción pasiva por parte de los pueblos indígenas. Más bien, con esta práctica buscaban conseguir otros fines —no necesariamente religiosos—, como construir un espacio propio en el virreinato. Aracil menciona, por ejemplo, que las élites indígenas tlaxcaltecas usaron el teatro para reclamar ciertos privilegios sociales a la Corona española por su condición de aliadas de los españoles. Según Motolinía, el día de *Corpus* de 1538 los tlaxcaltecas sacaron el escudo de armas que les dio el emperador, para reconocer su nominación de ciudad en 1535, acción que no se había hecho con ningún otro pueblo de indios y que se les otorgó por haber colaborado con Hernán Cortés (Aracil, 2011: 347).

De esa manera, en la espectacular puesta en escena de *La conquista de Jerusalén* que tuvo lugar en Tlaxcala en 1539, para celebrar la paz entre Carlos V y Francisco I, la élite tlaxcalteca, al sacar su escudo de armas, envió un mensaje político, pues además en este acto sólo participaron “señores y principales” tlaxcaltecas. En esta representación, más que evocarse

la derrota de los indígenas frente a los españoles, para la élite tlaxcalteca sirvió para afirmar su triunfo sobre los mexica-culhúa y refrendar su apoyo al Imperio español, con lo cual se expresaba “su orgullo étnico y su propia visión de la conquista” (Baumann, 2011: 150).

Al final del siglo XVI, la danza estaba fuertemente extendida por toda Nueva España y los pueblos indígenas la conservaron mejor “al grado de que durante el siglo XVIII pasó a ser patrimonio exclusivo de las comunidades indígenas y de los pueblos y villas españoles que vivían en estrecho contacto con ellas” (Warman, 1972: 122).

A principios del siglo XIX, los Moros y Cristianos se integraron a las corridas de toros y tomaron sus rutas dancísticas de acuerdo con la idiosincrasia de cada grupo y pueblo. Esta interpretación popular de la danza, en algunos casos, tuvo como consecuencia su persecución religiosa. Como señala Miguel Morayta: “Éstas sufrieron una irónica persecución religiosa, por considerar que se habían apartado de los conceptos formales de la Santa Iglesia Católica; se les prohibió, llegándose a quemar sus libretos” (Morayta, 1994: 33). Por ello, es importante señalar que la religiosidad popular debe entenderse no como un campo hermético, ni como un depósito estático de tradiciones, sino como “...un conjunto inherentemente histórico de creencias y prácticas significantes cuyas construcciones de sentido del mundo social, a la vez se vinculan a procesos de dominación y estrategias de las contestaciones y subversiones de la autoridad” (Dube, 1999: 43).

Las danzas de Moros y Cristianos conformaron una parte importante de la religiosidad popular de los pueblos, la cual sólo puede entenderse como

resultado del cruce de las religiones indígenas precolombinas con el catolicismo español, en sí mismo diverso.

Es importante mencionar que las representaciones de enfrentamientos y modelos dancísticos de confrontación ritual en el México prehispánico ya existían (por ejemplo, la lucha simbólica del hombre contra el jaguar-tigre), danzas que perduran hasta hoy día, como la danza del tigre o la de tepejuanes, tejorones y tlacololeros (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996: 12).

Así, el proceso de apropiación de esta danza por los pueblos indígenas se debe interpretar con una óptica compleja y no lineal, en tanto que no fue un proceso estructurado únicamente por la *verticalidad* colonizadora, sino incorporado y reinterpretado desde las tradiciones indígenas, los intereses políticos de las élites indígenas y la resistencia o identificación de los pueblos indígenas con los españoles.

Actualmente, la danza se realiza en distintas partes del país, pero en algunas regiones destaca más su celebración, como los valles de México, Puebla, Tlaxcala, Morelos y Toluca; las zonas costeras a lo largo de Oaxaca, Guerrero y Michoacán; la zona purépecha de Michoacán y la región del lago de Chapala; el Bajío en su parte sur, la sierra norte de Puebla; la franja costera del Golfo, de Veracruz a Coatzacoalcos, y el valle de Oaxaca (Warman, 1972: 140). La danza tiene distintas versiones o ciclos: *a*) los Moros y Cristianos propiamente dichos; *b*) el ciclo de Santiago con la danza de Santiagos, y *c*) el ciclo Carolingio, mejor conocido como “Los Doce Pares de Francia”, del cual nos ocuparemos a continuación.

Antecedentes de la obra Los Doce Pares de Francia: los cantares de gesta

*Li quens Rollant fut noble guerrier,
Gualter de Hums est bien bon chevalier,
Li arcevesque prozdom e essayet:
Li uns ne volt l'autre nient laissez.
En la grant presse i fierent as paiens.
Mil Sarrazins I descendent a piet
E a cheval sunt XL millers.
Men escientre nes osent aproismer.
Il lor lancent e lances e espies
E wigres e darz e museras e agiez e gieser.
As premiers colps i unt ocis Gualter,
Turpins de Reins tut sun escut percet,
Quasset sun elme, si l'unt nasfret el chef,
E sun osberc rumput e desmailet,
Par mi le cors nasfret de III espies;
Dedesuz lui ocient sun destrer.
Or est grant doel, quant l'arcevesque chiet.¹*

Fragmento de la *Chanson de Roland* (Picot,1972: 120)

¹ Le comte Roland est un noble guerrier, Gautier de l'Hum très bon chevalier, l'archevêque un preux éprouve. Aucun des trois ne veut faillir aux autres. Au plus fort de la presse, ils frappent sur les païens. Mille Sarrazins mettent pied a terre, a cheval il y en a quarante mille. Ma foi, ils n'osent approcher. Ils jettent contre eux lances et épieux, guivres et

La historia de *Los Doce Pares de Francia* tiene sus antecedentes en la tradición épica literaria carolingia, la cual está conformada por un sinnúmero de poemas y novelas que se escribieron en torno a la figura de Carlomagno en la Edad Media. El popular libro francés *El cantar de Rolando* —*Chanson de Roland*— es el que mejor se conoce. Al parecer, este cantar lo escribió un monje de origen normando, de nombre Turolfo (Turolfus); sin embargo, aún existe la duda de si realmente este monje compuso dicho cantar o si sólo pudo transcribirlo o recitarlo (Picot, 1972: 12).

Por su parte, Gisela Beutler cita la *Leyenda de Fierabrás* también como antecedente de estas danzas-drama. Dicha leyenda apareció como una epopeya denominada *Balán*. De esta canción de gesta se derivaron otros dos poemas, *Fierabrás* y la *Destruction de Rome*. El argumento de *Balán* gira en torno de la conquista de Roma por los sarracenos, el robo de las reliquias ahí guardadas y numerosos episodios individuales. En esta obra destaca la batalla entre Fierabrás y Oliveros (Beutler, 1984:27); sin embargo, la *Chanson*

dards, piques et javelots. Aux premiers coups, ils ont tue Gautier, a Turpin de Reims ils ont complètement perçe son bouclier, fracasse son heaume, ils l'ont blessé a la tête, ils ont rompu et démaillé son haubert, a travers du corps ils l'ont blessé de quatre épieux; sous lui, ils tuent son destrier. C'est grand deuil quand l'archevêque tombe (Larousse, 1972). El conde Roland es un noble guerrero, Gautier de l'Hum es muy buen caballero; el arzobispo, un héroe aguerrido. Ninguno de los tres quiere defraudar a los otros. En el apogeo de la contienda, golpean a los paganos. Mil sarracenos bajan a pie, y a caballo son cuarenta mil. Pero no se atreven a acercarse. Tiran contra ellos lanzas, dardos, picas y jabalinas. En los primeros golpes mataron a Gautier, y a Turpin de Reims le han atravesado completamente su escudo, su casco no le ha servido y le han herido la cabeza, rompieron y deshicieron su cota de malla y su cuerpo fue herido con cuatro golpes de lanza; debajo de él, han matado a su caballo. Fue un gran duelo cuando cayó el arzobispo.

de Roland es el cantar de gesta más difundido y del cual se desprende un sinnúmero de versiones.

La *Chanson de Roland* es un cantar de gesta y un poema épico, que se escribió quizá hacia finales del siglo XI o principios del XII, lo cual lo convierte en el cantar de gesta —inspirado en Carlomagno— más antiguo de Europa; a su vez, el manuscrito más antiguo del que se tiene conocimiento es el Manuscrito de Oxford, que data de 1170, pero generalmente se admite que el poema es más antiguo. El poema está construido bajo una lógica rigurosa y se puede dividir en cuatro partes que embonan perfectamente. Consta de 4,002 versos decasílabos, repartidos en 291 estrofas de longitud variable: las más cortas tienen cinco versos y las más largas pueden llegar a tener una treintena. Cada una de ellas se construyó con gran precisión de tal forma que el autor combinó la simetría y el contraste (Picot, 1972: 5). Tal poema —al haber sido escrito cuando la difusión oral era el único medio para alcanzar a grandes públicos— seguramente lo recitó algún juglar, acompañado por una viola o un arpa antigua; no obstante, se desconoce qué ritmo o música acompañó su recitación (Picot, 1972: 13).

De acuerdo con diversas fuentes (Picot, 1972: 10-12; Alfaro, 2001: 39-50), el acontecimiento histórico en el que se inspira *El Cantar de Rolando* es aquel en el cual las tropas de Carlomagno emprendieron, durante la pascua del año 778, una ofensiva sobre la península Ibérica en apoyo de Sulaimán Ben al-Arabi, *wali*² de Barcelona, Gerona y Zaragoza. Carlomagno

² *Wali* es un cargo de autoridad para custodiar un territorio.

y Sulaimán se habían unido, independientemente de sus creencias religiosas, por su afinidad de intereses para controlar el territorio. Después que el *wali* obtuvo apoyo de otros gobernadores, Carlomagno decidió instalarse en Zaragoza; sin embargo, una insurrección de los habitantes de esta ciudad obligó a Carlomagno a salir de Zaragoza y volver a Francia. De regreso tuvo lugar un episodio que adquirió una importancia capital para la literatura y la identidad de la Europa occidental. Un grupo de vascos moradores de las montañas se lanzó contra su retaguardia y la aniquiló en los desfiladeros de Roncesvalles. Roland o Rolando era un prefecto de Bretaña caído en la emboscada. Se necesitaron casi tres siglos para que ese episodio se convirtiera en poesía, modificando los hechos, para cohesionar y dar sentido a la identidad cristiana construida en oposición a la musulmana (Alfaro, 2001: 40).

Los hechos del episodio de Roncesvalles se modificaron en el texto de acuerdo con la cosmovisión e intereses políticos de la época en que se escribió el poema, durante la cual los musulmanes representaban un peligro para España. Así los vascos, autores reales de la batalla que perdió Rolando, aparecen en la historia como sarracenos —es decir, musulmanes enemigos infieles— y de ser un incidente local se tornó en un episodio victorioso de las cruzadas. En el poema, el rey Carlos es Carlos el Grande, defensor de la cristiandad, y Rolando se convierte en teniente y caballero de Carlomagno al servicio de la cristiandad (Picot, 1972: 10-12).

Los Doce Pares eran un grupo de doce franceses de la alta nobleza, hermanos, tíos, primos y parientes del rey, que formaban un consejo imperial y en algunas ocasiones se consideraban iguales en potestad a su majestad;

de ahí el nombre de *pares*. En esta versión de la historia, los personajes de la gesta son verdaderos héroes, casi alejados del mundo de los mortales, si no fuera por sus sentimientos de dignidad, fidelidad, fraternidad o compasión, lo cual les mantiene su carácter humano. Rolando es el protagonista que comanda el cuerpo de retaguardia atrapado en la emboscada, mientras que Carlomagno es la figura principal (el patriarca) y Ganalón el gran traidor y, por tanto, el villano de la historia. En el poema se exalta el afecto entrañable que siente Rolando por su amigo Oliveros (comprometido con su hermana). También se muestra el orgullo que Rolando siente por su espada Durandal, regalo de Carlomagno, quien a su vez la había recibido de un ángel (Alfaro, 2001: 47).

Como señala Alfaro (2001), la historia se desarrolla de tal forma que prepara al lector para conocer una culminación apoteósica: el enfrentamiento entre los máximos jefes de dos mundos, ahora vistos y expuestos como inconciliables, enfrentamiento en el que finalmente, después de una cruenta batalla, Carlomagno vence —con ayuda de Dios por medio del arcángel Gabriel— a su contrincante musulmán, el Almirante Balán. A grandes rasgos, ésta es la historia que narra el *Cantar de Rolando*.

Diversificación de la Chanson de Roland

De la *Chanson de Roland* se desprenden otras versiones tanto en verso como en prosa del mismo tema, lo que permite hablar del género de novela de caballerías de tema carolingio. También se les conoce como *ciclos*, los cuales

son una forma de clasificación de los cantares de gesta agrupados por algún elemento común. Para el caso de la *Chanson de Roland* se trata del Ciclo del Rey, llamado así porque el personaje que domina en estos cantares es la figura de Carlomagno.

¿Cómo se diversificó el *Cantar de Rolando*? La pregunta sigue abierta, sin respuesta certera, pero los estudiosos consideran que se diversificó porque se trataba de un poema de transmisión oral, lo cual permitió construir variantes de un mismo tema. Quizá los peregrinos que iban a Santiago de Compostela, en su camino pasaban por Roncesvalles (Roncesvaux), donde se enteraban de la historia y comentaban de distintas maneras la Batalla de Carlomagno (Picot, 1972: 14-17).

Siglos después, dichos cantares o poemas los reescribieron en prosa varios autores franceses. Una de estas versiones francesas la tradujo al castellano Nicolás Piamonte, en 1525, en Alcalá de Henares, España, con el título *Historia del emperador Carlomagno*. La obra que tradujo Nicolás Piamonte fue una compilación francesa en prosa que constaba de tres libros, publicada en Francia en 1478. El primer libro trataba de la historia antigua del reino de los francos, el segundo acerca de la contienda entre Oliveros y Fierabrás y el tercero respecto a la historia de Carlomagno, que narraba la traición de Ganalón y la muerte de los Doce Pares. La segunda parte de la novela de Piamonte es la que más ha influido en los guiones de las danzas-drama de México por sus argumentos bélicos y amorosos (Beutler, 1984: 26).

En las nuevas versiones de la *Chanson de Roland* del *Manuscrito de Oxford* aparecen personajes diferentes o los mismos pero con distinto peso

dentro de la obra. Por ejemplo, en el texto de Nicolás de Piamonte, el héroe ya no es Rolando sino Oliveros, la esposa del rey moro desaparece y surge un personaje femenino de mayor envergadura: Floripes, hija del Almirante Balán, quien se enamora de Guy de Borgoña, caballero cristiano por quien traiciona a su padre, a su dios y a su pueblo (Alfaro, 2001: 62).

No obstante la diversidad, en estas historias se mantiene la polarización religiosa-cultural dramatizada mediante el enfrentamiento de dos pueblos o civilizaciones guiadas por la fidelidad a su religión: batallas terrenales —entre el Islam y el Cristianismo—, reflejo del enfrentamiento y combates que se libran entre el cielo y el infierno (Alfaro, 2001: 50).

Los Retos de Morelos

Los Retos, como popularmente se conoce en Morelos a estas danzas-drama, se han conservado y transmitido de generación en generación y forman parte de la vida ceremonial y comunitaria de los pueblos de este estado.

El nombre de *reto* puede deberse, según Morayta, a que “en casi toda la obra se da un lenguaje bélico en el que constantemente se lanzan retos unos a otros. Tal vez por ello, en algunos pueblos se les llama retos” (Morayta, 1994: 42); no obstante, se debe tener en cuenta que esta forma de nombrarlos ya se usaba en la España medieval, pues entre los juegos caballerescos existían los denominados retos y desafíos (Izquierdo, 2004).

El reto se ha clasificado como teatro porque existe una trama o historia que se representa o dramatiza de manera pública mediante la puesta en

escena de personajes. Académicos y promotores culturales lo han denominado *teatro campesino* porque la mayoría de sus participantes se dedican al trabajo del campo y su cosmovisión e identidad están forjadas en el contexto de la vida rural y agrícola. Más recientemente se le ha llamado *teatro comunitario*, en el que resalta su carácter colectivo al participar un gran número de personas de los pueblos sin ánimo de lucro (Suástegui, 2011); sin embargo, si seguimos al brasileño Paulo de Carvalho, también se le podría considerar *teatro folclórico*, el cual es “un teatro de raíces profundas en el tiempo (antigüedad) y en el individuo (inconsciencia), transmitiéndose sin enseñanzas organizadas (no institucionalización) y respondiendo a necesidades psicológicas (funcionalismo) del hombre de todas las partes del globo (universalismo)” (Carvalho, 1978: 126). Según Carvalho, el teatro folclórico se desarrolla generalmente en el marco de las fiestas patronales o populares, en las cuales se cuenta una historia no sólo a través de parlamentos sino de movimientos corporales marcados por la música compuesta de manera expresa para ello.

Dicha danza-drama de *Los Doce Pares de Francia* se ha interpretado desde la propia cosmovisión de los pueblos, por lo cual es común encontrar elementos materiales y semióticos del propio contexto campesino, como los machetes considerados herramientas por excelencia de la vida en el campo. También en el guión se cita o se hace referencia a momentos de la vida cotidiana de los pueblos, o aparecen personajes conocidos o se destacan figuras religiosas muy importantes para la vida tradicional de los pueblos, como la Virgen María, San Miguel o la Santa Cruz. Tales símbolos, si bien sirvieron

para la conquista espiritual, al mismo tiempo los pueblos los acogieron y los hicieron suyos como figuras de protección contra el mal: “El Señor Santiago, San Miguel, la Santa Cruz y la Virgen María, después de su papel original en el sometimiento de los indígenas, se volvieron sus protectores contra el mal” (Morayta, 1994: 45).

En la actualidad los medios de comunicación también han dejado huella en la escenografía de estas danzas-drama al aparecer imágenes de personajes de películas de terror de Hollywood.

Se puede decir que este teatro campesino y comunitario es de varios tipos: *a)* histórico, en el que se da vida a hechos como la Independencia y la Revolución mexicana, y *b)* religioso, en el cual se representan hechos relacionados con la religión.

Los Doce Pares de Francia es la danza de Moros y Cristianos con mayor arraigo en Morelos. Para los morelenses, *Los Doce Pares de Francia* trasciende su lugar teatral para colocarse en el plano de la identidad colectiva al congregar al pueblo en uno solo, y los actores, escenarios, público y músicos de bandas de viento se conjugan para escenificar los enfrentamientos entre moros y cristianos, así como el gran desenlace del triunfo del bien sobre el mal (Suástegui, 2011: 338).

Mery Blunno, estudiosa y promotora cultural de este tipo de expresiones en Morelos, solía clasificar a los retos como teatro campesino. No obstante su indiscutible dimensión teatral y performativa, consideramos más acertado denominarlo *danza-drama*, pues en su escenificación interactúan danza, música y dramatización; además, los protagonistas y pobladores se refieren a ella

como *danza*. En las entrevistas realizadas a los participantes se destaca la importancia que tienen el baile y la danza para ellos. Aunque los pobladores no distinguen entre baile y danza, es importante diferenciarlas para destacar el carácter ritual y religioso de la segunda. Así, cabe decir que el baile es una expresión practicada en contextos lúdicos, y la danza en contextos rituales y religiosos donde los danzantes participan para cumplir con algún deber o manda (Revilla, 2006: 243). De esta manera, el término *danza* permite explicar los contextos religioso y sagrado en el que se interpreta y ejecuta



Danzantes de El Reto de Totolapan. Fotografía: Georgina Flores Mercado, 2011

la obra de *Los Doce Pares de Francia*, pues generalmente está dedicada a alguna figura sagrada del pueblo: “[en Morelos] casi todas las obras comienzan con una procesión hacia la iglesia para dar las gracias y saludar al santo patrono, a quien dedican El Reto” (Blunno, 1994: 16).

Es oportuno recordar, como señala Gilberto Giménez, que el catolicismo popular en América Latina se caracteriza por “el primado de la consuelación devocional o protectora que implica el énfasis en ciertas prácticas propiciatorias (mandas, procesiones, peregrinaciones)” (Giménez, 1978: 14), o también por la participación en este tipo de danzas-drama. Con estas actividades dedicadas a los santos patronos se establece una relación de reciprocidad: los pueblos ofrecen una serie de servicios que están a su alcance, ofrendas de flores, productos del campo, ceras, sahumerios, plegarias, fiestas, danzas o convites generosos, y los santos patronos corresponden al darles salud, trabajo y buenas cosechas, elementos fundamentales para la vida de estos pueblos.

De esa forma, los significados de la participación en dicha danza-drama están delimitados por la fe y las creencias religiosas de las danzantes y los danzantes. Así, *Los Doce Pares de Francia* forman parte del complejo sistema simbólico religioso popular que no comulga exactamente con la interpretación oficial eclesiástica de la festividad. También es importante señalar que se danza no sólo por devoción y fe, sino además por *gusto*, el cual expresa el deseo de participar en algún tipo de acción que aporte a la vida ceremonial y comunitaria del pueblo (Sánchez Reséndiz, 2006: 109).

A principios del siglo XX, las danzas de Moros y Cristianos se representaban en muchos pueblos de Morelos. Los pueblos originarios del Distrito Federal —Milpa Alta— o del Estado de México llevaban estas danzas-drama en sus visitas a las fiestas de Morelos; a su vez, los pueblos de Morelos correspondían al llevar las suyas (Morayta, 1994: 34). Totolapan es un ejemplo de esta reciprocidad entre pueblos, pues solían llevar su Reto a pueblos de Iztapalapa, Distrito Federal. En la actualidad, los pobladores de Iztapalapa en la Feria del Quinto Viernes suelen aportar algún alimento o agua para los danzantes de El Reto, con lo cual mantienen el vínculo social.

A pesar de este fuerte arraigo de las danzas entre la población morelense en las décadas de 1950 y 1960, un sinnúmero de pueblos dejaron de realizar múltiples danzas, entre ellas las de Moros y Cristianos. La explicación de ello es compleja y deben haber intervenido diversos factores, pero se considera que probablemente fue un efecto del fuerte cambio en los modos de producción campesina al incorporarse la agroindustria y los cultivos comerciales que requerían altas cantidades de dinero y una nueva organización del tiempo y del trabajo del campesinado morelense (Morayta, 1994: 35).

La recuperación de la danza de Moros y Cristianos fue lenta y respondió a distintas acciones comunitarias e institucionales. En 1994, el Gobierno del estado de Morelos publicó parte de un libreto —tanto en su formato original escrito a mano como en una transcripción hecha en computadora— para salvaguardar y reconocer la importancia de estas danzas-drama en la vida comunitaria de los pueblos de Morelos. Este libreto publicado presenta parte de la obra *Historia de los Doce Pares de Francia*, el cual, de acuerdo con Miguel Morayta,

“fue copiado en 1944, presumiblemente de uno más antiguo [...] en éste ciertas palabras están escritas de una manera peculiar; a veces se trata de un estilo antiguo y otras de voces que se transmitieron con el paso del tiempo en forma oral” (Morayta, 1994: 38).

Actualmente, el texto que se reparte y se recita en los pueblos de Morelos está tomado de la novela de Nicolás de Piamonte, de la cual se ignora quién y dónde (España o América) tomó esta obra y la volvió danza, dialogada en versos con medida y rima (Suástegui, 2011: 340). De igual forma se desconoce el origen de la música y bailetes creados para dicha danza.

En los Retos de Morelos participa gente de todas las edades, y es posible encontrar actores con más de 50 años representando a su personaje. Los libretos están escritos a mano y se han conservado y heredado de una generación a otra, generalmente de padre a hijo. Los Retos morelenses también varían en su contenido, por lo cual podemos encontrar distintas obras y versiones en varias localidades, como *La muerte de Rolando o de Ferragús*, representada en Temoac; *El triunfo de Carlo Magno*, en Tecajec, Yecapixtla; *Milón y Rodrigo*, en Tenextepango, Ayala; *Benjamín y Gran Serán*, en Emiliano Zapata; *El reto al Tepozteco*, en Tepoztlán, y la más común es *Los Doce Pares de Francia*, representada en Achichipico, Xochitlán, Totolapan, Atlatlahucan, Tlalnepantla y Hueyapan (Suástegui, 2011).

Para la escenificación de las batallas que se realizan entre moros y cristianos se requieren espacios muy amplios. En consecuencia, generalmente se escenifica en el atrio de la iglesia del pueblo o en otros espacios abiertos y públicos; por ejemplo, en Temoac El Reto se representa a caballo. Así, para

los Retos se construyen escenarios y escenografías específicas para su representación y el espacio dramático queda dividido por la dualidad del bien y el mal, materializada en los colores azul y rojo: en el cielo —espacio distinguido por el color azul— se ubican los cristianos, y en el infierno —espacio distinguido por el color rojo— se hallan los moros.

Los elementos visuales para la escenificación pueden ser variados, pero consistentemente encontramos en los extremos del espacio dos “castillos”; es decir, dos construcciones de madera de un piso con techo y decorados con los colores que representan a cada grupo: azul o blanco para los cristianos y rojo para los moros. El uso de pólvora, fuegos artificiales y cohetería también son comunes. La gente ha construido sus propios cañones y pistolas, pero sin duda alguna el arma por excelencia que destaca en los Retos es el machete, que funciona como espada (Blunno, 1994: 14) y cuyo sonido forma parte del paisaje sonoro de esta danza-drama. A continuación se exponen los significados que tiene esta danza para los participantes en El Reto de Totolapan.

“¡Sin Reto no hay feria!”
El Reto de Totolapan

Los pueblos que hoy día conforman Morelos son resultado de un largo periodo de consolidación, proceso histórico lleno de continuidades y discontinuidades en el que se han modificado e integrado estructuras y formas sociales. En estos procesos sociales, las fiestas patronales y las ferias han tenido un papel fundamental en la consolidación de la identidad de cada pueblo.



Procesión dedicada al Señor Aparecido. Fotografía: Javier Otaola Montagne, 2012

La Feria de Totolapan, dedicada al milagro de la aparición del Señor Aparecido, recuerda y celebra la fundación de la fe y con ella la definición de la identidad del pueblo y de las danzas y las tradiciones. Como señala Rosa, de Totolapan: “Desde un principio que se formó este pueblo, se formaron las danzas, se formó pues la fe, pues que todo eso ¡siga adelante!, pero todos debemos poner nuestro granito de arena”.

*

*

*

El origen del pueblo y la fe católica están entrelazados en el imaginario colectivo; por ello, la dimensión sagrada y religiosa no se debe soslayar para entender la dinámica social que se establece en la danza de *Los Doce Pa-res de Francia*, de Totolapan. Como mencionamos, la danza es una práctica y expresión de la religiosidad que, como toda práctica sociocultural, constituye un proceso simbólico, regulado por instituciones para producir y reproducir significados y sentidos de la vida colectiva: el sistema religioso campesino tiene como función la construcción de la identidad social, es decir, “la constitución de un sujeto colectivo” (Giménez, 1978: 49). La danza como parte de esta religiosidad es un campo fértil para la producción de significados sobre la vida y para fortalecer los vínculos entre los miembros del pueblo y los otros pueblos visitantes.

El primer elemento que permite sostener que esta danza es una práctica religiosa implica que la participación —ya sea al actuar, danzar, apoyar económicamente, vigilar la escenografía, dar alimento o agua— se hace en primera

instancia por el fervor y la fe al Señor Aparecido. Un elemento para demostrar lo anterior es aquel en el cual, antes de iniciar El Reto, el grupo asiste a la iglesia para recibir la bendición del sacerdote, lleva flores al altar y se compromete con el Señor Aparecido a danzar los cuatro días que dura la feria.

Lo anterior no significa que sólo hay una intención religiosa. En los testimonios de los entrevistados también encontramos que se danza por *gusto*. Un gusto que da continuidad a una tradición familiar, que enaltece la fiesta del pueblo y que mantiene las tradiciones de Totolapan. La danza de *Los Doce Pares de Francia* permite disfrutar y divertirse peleando, pues la danza, al ser eminentemente masculina —sólo hay cuatro personajes femeninos: la reina, sus dos damas y el ángel—, es un momento de expresar lúdicamente su energía o agresividad, siempre controlada y regulada por el director de la obra. De esta forma, los ámbitos de lo sagrado y lo profano no están separados radicalmente, sino que existe una interacción regulada.

La participación de las distintas familias del pueblo es fundamental para que dicha tradición permanezca. Las familias participan activamente, además de que danzan, construyen escenarios, dan agua y alimentos a los danzantes y músicos o asiste como público los cuatro días que dura la obra. Dicha participación confirma —como sucede en otras expresiones de la religiosidad popular— la membresía e identificación con el pueblo, membresía que se adquiere por medio de esta participación, así como el prestigio y reconocimiento dentro de la comunidad.

Varias semanas antes de la Feria del Quinto Viernes de Cuaresma, El Reto en Totolapan impregna todo el ambiente social y es común ver a niños

y niñas jugar a El Reto, para lo cual usan palos con el fin de simular los machetes, necesarios para las grandes batallas que presenciarán pronto.

Todas las personas que danzan son oriundas del lugar y los personajes que representan los desempeñaron muchas veces sus padres, madres, abuelos, abuelas o algún familiar. Los participantes suelen mantener su personaje durante bastantes años y cuando fallecen, el grupo de El Reto se presenta con sus trajes y se hace un recorrido con el féretro por el atrio de la iglesia, lugar donde se realiza la danza. En esta despedida participa la banda, la cual interpreta la música de El Reto (García *et al.*, 2000: 156). Esta ceremonia de despedida no es exclusiva de Totolapan, sino también se lleva a cabo en otros pueblos de Morelos donde se escenifica el reto (Blunno, 1994: 16).

El Reto como danza: el juramento al Señor Aparecido

Los domingos de febrero, en el atrio de la iglesia de Totolapan se realizan los ensayos para la danza de *Los Doce Pares de Francia*. En el primer día que se encuentra el grupo de danzantes y el comité de El Reto hacen el juramento al Señor Aparecido. El grupo de El Reto, encabezado por su estandarte, flores y veladoras portadas por cada danzante, es recibido en la entrada de la iglesia por el sacerdote, quien les da la bienvenida, hace un reconocimiento a la tradición de El Reto, anima a los danzantes a dar todo su esfuerzo y les pide que sean responsables durante los ensayos y la representación en los días de la feria. El grupo de El Reto pide a María Santísima su intercesión y la protección del Señor Aparecido. Acto seguido, hacen su recorrido para

llegar a la iglesia, donde el grupo pedirá protección durante los días de la feria para que todo salga bien y realizarán su juramento al Señor Aparecido, mediante el cual se comprometen a cumplir con sus obligaciones como



El grupo de El Reto coloca sus veladoras en la iglesia. Fotografía: Georgina Flores, 2012

danzantes, pues de no hacerlo pueden tener alguna consecuencia negativa. Su participación, al ser un acto de fe, está regulada por ese marco normativo religioso. En el templo, todos los danzantes, con su veladora, suben hasta donde se encuentra el Cristo Aparecido y cuando bajan la depositan en un pequeño espacio destinado para ello. Una vez que ha terminado el juramento se dirigen y reúnen en el atrio —próximo campo de batalla— para discutir y tomar acuerdos acerca de lo que se requiere ese año para la danza. Ahí, el comité les insiste a los jóvenes que se abstengan de beber alcohol durante los cuatro días y que no cambien su personaje con personas ajenas al elenco de ese año. Por su parte, el grupo de El Reto pide al comité se mantenga coherente con sus reglas y decisiones. Asimismo, danzantes y comité exponen problemas y dificultades, se dialoga y se toman acuerdos.

“Lo que me encanta es resaltar a mi pueblo...”

Identidad y pertenencia mediante El Reto

Sin lugar a dudas, la danza de El Reto forma parte de la identidad de la gente de Totolapan, de su vida y de su historia común. A manera individual, la danza se experimenta en *carne propia* y las emociones se experimentan en el propio cuerpo, sobre todo para quienes lo viven más de cerca. No importa que año con año se repita, pues, de hecho, su repetición cíclica deja huella en la memoria colectiva, en los cuerpos, es la que crea la tradición: “cuando yo escucho, así, por ejemplo, ahorita los ensayos, como que se te remueve el estómago. ‘¡Ay!, ¡ya va a llegar la feria’ y es un gusto que tienes

por tu tradición más que nada” (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

Por su parte, la señora Rosa dice: “lo que pasa es que cuando empiezan a decir su papel, ¡me emociona!, en qué parte van, cómo se va desarrollando la obra, escuchando de unos y de otros, viendo los bailetes, a qué grupo de los doce les toca salir, si cristianos o moros, y para mí ésa es una costumbre” (Rosa Reyes, madre de la reina, 2012).

El Reto permite a los pobladores compararse y diferenciarse de otros pueblos vecinos que también lo realizan. Esta comparación y diferenciación reafirma su identidad como pueblo y la pertenencia a éste:

...siendo yo maestro de historia, lo que me encanta a mí es resaltar a mi pueblo. ¡Y pues qué mejor que una obra de éstas!, que sé que en muchos pueblos la hacen, pero no como acá. La he visto en otros lugares y es una desorganización ¡total!, ¡es un desastre!... pueblos como Atlatlahucan, Achichipico, el Estado de México, Tenango del Aire, Xochitepec, en varias partes, pero la verdad los bailetes que les tocan aquí, nada que ver con los de allá. El libreto lo agarra cualquier actor... y yo cuando vi eso dije: “¡No inventen!, ¡con razón quiero mucho a mi pueblo!” (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

En la fiesta del Señor Aparecido confluye un sinnúmero de eventos y actividades tanto tradicionales, como las danzas que les visitan de otros estados (por ejemplo, la danza de Concheros, de Arrieros de Santa Rosa Xochiac o

las Pastoras de Atenco, la feria y sus juegos mecánicos, la venta de productos artesanales), además de actividades realizadas por asociaciones culturales. No obstante, El Reto es considerado el corazón de la fiesta. Como diría uno de los entrevistados: “*Sin Reto no hay feria...* es la cultura, la tradición que nos ayuda a mantener viva esta danza... fe y respeto, pues es la que realza y da vida a nuestra feria” (Genaro Burgos Cortés, 44 años, doce años en El Reto, 2012).

Para muchas personas que visitan Totolapan durante esta festividad, presenciar el Reto es una actividad que le da sentido y dirección a su visita: “porque nos ha pasado en ocasiones que paramos la obra ya en la noche y la gente no sabe ni para dónde moverse [se ríe] porque lo que les llama la atención es la obra. Están las bandas, los fuegos, pero no: la gente no se mueve de aquí, aun cuando la obra ya terminó en la noche” (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

Presenciar El Reto es también una forma de dar a conocer al pueblo, de mostrar con la danza su identidad al visitante y a los otros pueblos de Morelos: “de hecho viene mucha gente desconocida de otros lugares y vienen a conocer tanto al Cristo Aparecido como a conocer la danza” (Azucena Ramos, 18 años, nueve participando en El Reto, 2012).

Esta alta valoración de El Reto, otorgada tanto por los pobladores como por los visitantes, implica establecer un compromiso comunitario con esta danza: “El Reto es la vida de la feria; entonces ¿para qué dejarlo caer?, pues en lugar de que vaya para abajo, ¡hay que levantarlo!” (Sixto Castro, 24 años, once años participando en El Reto, 2012).

*“Es gusto, es fe, son valores”:
La participación en la danza de El Reto*

Los danzantes de El Reto principalmente se integran a la danza por haber realizado una promesa al Señor Aparecido, pero también —como ya dijimos— se hace por gusto, por dar continuidad a la tradición familiar y de Totolapan. Una promesa o compromiso con el Señor Aparecido es la razón que más se menciona en el grupo:

lo que pasa es que esto se maneja por promesa... yo le voy a decir algo que para mí es un milagro del Señor Aparecido, porque mi hija había pasado a cuarto, y mi hija no había aprendido a leer, y me dijo: “Es que yo ya no sirvo para la escuela, ¡mejor sácame!” Después de analizar mucho, me dijo: “Mami, llévame a la iglesia, pero déjame solita allá adentro”. Estuvo como una o dos horas y cuando salió me dijo: “¿A quién le puedo decir cómo le hago para salir de ángel? Le dije: “Pregúntale a don Lauro”, y él le dijo que sí y que fuera a su casa por el papel para el siguiente año. Cuando se llegó la fecha fuimos por el papel muy temprano a casa de don Lauro y jeso fue lo que a ella le motivó! y ¡le abrió su fe que tuvo!, pues ya de ahí ella empezó a leer ¡totalmente bien! Ella cumplió su promesa de ser angelito en El Reto (Rosa Reyes, 2012).

La promesa puede durar el tiempo que los participantes definan y sólo cuando se cumpla el tiempo pactado se puede dejar de participar en El Reto.



Fotografía: Javier Otaola Montagne, 2012

Si por alguna razón el participante deja la danza, deberá pedir permiso al Señor Aparecido, al comité y al grupo:

la promesa depende del papel (que una tenga)... porque, por ejemplo, yo aquí ya llevo siete años participando: tres años de ángel y tres de dama y un año de reina, que este año hago el segundo, ocho años participando. Muy pronto voy a cumplir mi promesa, y pues ya me voy a despedir. No se acaba cuando uno quiere, sino depende de la promesa. Se participa como homenaje al Santo Cristo Aparecido con mucha devoción, que para mí es lo importante y principal: danzar para él con mucho gusto y con mucho amor por todas las cosas que me ha concedido (Azucena Ramos Reyes, 18 años, nueve años en El Reto, 2012).

Existen diversas formas de *ofrendar* al Señor Aparecido, por ejemplo: dejarse crecer el cabello, hacerse una trenza y luego cortarla para que el día de la fiesta patronal se ofrende al Señor Aparecido. Participar en El Reto es una importante forma de *ofrendar* también: “la manda depende de la promesa que la persona le ha hecho al Santo Cristo Aparecido, en una palabra: porque Dios nos ayuda y nos bendice, y uno puede hacer promesas como cabelleras, cendales o puede participar en la danza, para cumplir con esa manda que le hace al Cristo” (Azucena Ramos Reyes, 18 años, nueve años en El Reto, 2012).

Así como en otras formas de religiosidad popular, con la danza se busca la reciprocidad y sobre todo reafirmar la fe no sólo de manera individual,

sino también comunitaria. Se ofrenda el cansancio, el gusto, para tener buena salud, un trabajo u otro tipo de bien necesario para la vida:

yo, más que nada, lo hago por una manda... yo lo estoy haciendo para el santito, hay que cumplirle... yo le he pedido bastantes cosas al santito, hay cosas que hartos no creen que ya me las cumplió. Una de esas que yo le pedía: había ocasiones que me encontraba compañeras y no me dilataban, no me comprendían... una de esas mandas fue que si yo me encontraba una compañera, yo iba a estar aquí. A la fecha ya la tengo y llevo tres años con ella y pues yo le doy gracias a él... (Félix Martínez Jiménez, 38 años, 24 años en El Reto, 2012).

[...] (El Reto) es una promesa que le tengo al Cristo Aparecido para que me ayude a salir de todas mis broncas y a mi familia. Tengo dos hijos, vienen a verme y pues... primeramente Dios, ya viene un niño que lo voy a meter a la obra (Santiago Ponce Saldaña, 26 años, doce años en El Reto, 2012).

Como vemos, al mismo tiempo que se participa bajo promesa también se busca dar continuidad a la tradición por medio de los hijos, tradición que existe por el *gusto* y por la fe; es decir, por el placer y el deber. Cuando en una familia se transmite a las siguientes generaciones el *gusto* por El Reto, se fortalecen sus vínculos familiares, se define una perspectiva del pasado —*lo que hicieron mis abuelos*— y del futuro —*lo que harán mis nietos*— y de esta forma se mantiene la tradición de El Reto y la fe al Señor Aparecido por generaciones:

esto es gusto, es fe, son valores que nos inculcan nuestros padres. Yo puedo decir que mi padre, Julio Burgos Castro, actuó mucho tiempo, siempre hizo papeles de moro, y mi madre, Salomé Cortés Sánchez, me platica que también fue dama. Incluso yo, casado y con mi hijo en brazos, todavía vi actuar a mi papá. Y del gusto le seguí, él siempre fue rojo, pero yo me fui con los cristianos, con los azules. Y de las damas, el papel de Celia lo hace mi hija, también le heredé el gusto. Tengo una nietecita que también ya le anda por crecer y participar y mi hijo más pequeño, de catorce años, me dice que el día que yo me retire le deje mi lugar, cuestión que como familia nos orgullece porque de aquí sale la fe, el respeto con el que veneramos a nuestro Cristo Aparecido. Mi padre me vio actuar doce años, ahora yo ya vi a mi hija, luego espero ver a mi hijo ¿y por qué no? algún día ver a mi nieta (Genaro Burgos, 44 años, doce años en El Reto, 2012).

Para los jóvenes, conservar parte del vestuario que usaron sus abuelos les confirma que ellos forman parte de esa tradición: “me gustaba de por sí la obra y me gustaba verla. Mi abuelito y mi bisabuelito estuvieron danzando. Ya no me tocó verlos actuar. Mi bisabuelito fue el Almirante Balán y mi abuelito creo que era el rey Clarión. Mi familia me ha enseñado las coronas y machetes que todavía conservan” (Eduardo Aniceto Carranza, 16 años, 2012).

La participación también puede existir sin haber tenido algún familiar dentro de El Reto. Algunos inician desde muy pequeños como *diablitos*, una forma de incorporar a los niños de manera divertida y lúdica a la obra, aunque mediante ese papel se aprende el *gusto* por la danza, la música y los



Diablitos de El Reto de Totolapan. Fotografía: Javier Otaola Montagne



Danzantes. Fotografía: Valente de la Rosa Cortés
(proporcionada por Paula Galicia)

bailetes, pero sobre todo experimentan la responsabilidad y el compromiso dentro de la danza, pues aun siendo niños y aunque parezca que sólo están jugando, deben permanecer en la obra los cuatro días, desde la mañana hasta el anochecer: “Nadie de mi familia ha participado, pero desde chico estoy en esta danza: salía de diablito como a los ocho o siete años y fui creciendo y agarré un papel. A mí me gustó desde niño, me gustó la danza y estar participando. Cuando yo entré había un vacante, un amigo se retiró y me dijo: ‘¿Quieres salir de cristiano?’ Le digo: ‘sí’, pues: ‘adelante’... (Óscar Contreras, 2012).

Sin embargo, las relaciones de parentesco prevalecen para participar en la danza:

mi papá Isidro Castro Elizalde, mi tío Pedro Castro Elizalde, otro tío que ya falleció Alejo Castro Elizalde, mi tío Gabino Castro Elizalde, mi mamá Ángela Ernestina Higuera Galicia, mi bisabuelita, en paz descanse, Ángela Galicia Nava, mi abuelita fue reina, mi tía. Las generaciones van saliendo y las generaciones van entrando, porque desde niño uno va viendo El Reto. Yo me acuerdo que estaba siempre yo sentado en esta esquinita y mi abuelita siempre ella nos trajo, a ella le encantaba sentarse aquí, y nos compraba nuestros dulcecitos y nos decía: “¡Ahí estéense!, y no se muevan, ustedes vean El Reto” y con el tiempo como que uno le agarra cariño a la obra, al Reto. Nunca me imaginé que iba a tener un papel (Heriberto Castro Higuera, 31 años, siete años en El Reto, 2012).

En muchas ocasiones, el lugar que se ocupa en El Reto se deja a un familiar cercano momentánea o permanentemente, lo cual puede suceder por distintas razones: por salud, por el trabajo o porque ya se cumplió la manda:

cuando empecé fue el papel de Rey Clarión, de trece años. Al principio no me gustaba, pero mi papá salía acá y me dijo: “¿Sabes qué? Ayúdame porque no voy a poder este día”. Y le dije: “Bueno”, y ya desde ahí ya no se me quitó el gusto. Y ya no me quería desvestir y le dije: “Ahora yo me quedo. Es un gusto que siento, nunca se me va a quitar” [ríe]. Mi papá se llamaba Gabino Castro Elizalde. Él ya falleció y por eso yo sigo aquí y mi hermano también participa desde hace cuatro años (Sixto Castro Álvarez, 24 años, once años en El Reto, 2012).

También el comité busca el apoyo en los familiares cuando uno de los participantes no puede continuar. El comité considera que al formar parte de la tradición familiar se puede garantizar con mayor probabilidad el compromiso y la permanencia de esa persona dentro de El Reto:

hace un año que oía a mi hermano que se despedía y yo platiqué con mi señora de que mi hermano se iba a salir y ella me dijo: “Les habías de decir que te dejen ese papel”. Y gracias a Dios tuve la suerte que me fueron a ver (los del comité) y no me pude negar porque me fueron a ver y al ser un papel importante era como un reconocimiento y no me pude negar (Heriberto Castro Higuera, 31 años, siete años en El Reto, 2012).

Ese *gusto* individual se construye por la colectividad, mediante las relaciones comunitarias, al ver, oír y participar en El Reto. El gusto por El Reto se siente, se hereda, entra en el cuerpo, se queda y no se puede evitar, el *gusto es el gusto*: “tengo el papel del Ángel, me gusta pues es que de ver a mis compañeros me empezó a gustar y pues me gusta salir” (Belén Ramos Rodríguez, trece años, dos años en El Reto, 2012).

a ella le entró el gusto de que quería salir, y ella fue la que nos dijo que le diéramos permiso para salir porque a ella le llamaba la atención esa danza, y luego, como veía a su abuelito que había salido en El Reto y ella también quería salir, como había salido su abuelito, por eso le entró el gusto de salir. Como a mi suegro le gustaba mucho El Reto y a mi esposo también, pues

se venían a ver los ensayos y ella también se venía y por eso le gustó más...
(madre de Belén Ramos Rodríguez, 2012).

La permanencia dentro de la danza —que puede durar varias décadas— es tan importante que define la identidad de la persona, la moldea y construye una *nueva identidad* vinculada con El Reto, la cual se puede manifestar por medio de sobrenombres que sólo tienen sentido y significado dentro del grupo:

Hay actores que han durado ¡años! Ya murió el señor don Poli, le decíamos El General, chaparrito, morenito. Ese señor desde su adolescencia entró a bailar, y el señor, hasta dos años antes de su fallecimiento, salió [...] estuvo como unos 30 años, y era el señor tan devoto de esta obra que se sabía no sólo su papel, ¡noooo! Él me decía: “Ahora va esta parte y va la otra”, incluso se sabía diálogos de otros actores. ¡A muchos, muchos, les encanta, les fascina! (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

Una vez dentro del grupo se establece un compromiso no sólo con el Señor Aparecido, sino también con el grupo de El Reto, por lo que cuando se quiere descansar un tiempo se les debe pedir permiso: “le pedí permiso a mis compañeros y al Cristo Aparecido para faltar unos añitos para disfrutar la feria con mi esposa y familia” (Heriberto Castro Higuera, 31 años, siete años en El Reto, 2012).

Despedirse de El Reto puede resultar difícil para algunos participantes porque representa una parte fundamental en su vida y porque, al ser una forma

de ofrenda para el Señor Aparecido, se termina también aquella promesa. Por ello, cuando no pueden continuar, algunos buscarán otras formas de ofrendar y mantener viva su fe hacia el Señor Aparecido:

antes que nada, debe uno prepararse psicológicamente porque, la verdad, tengo que meterme esa idea de que cuando cumpla la promesa me voy a despedir de la danza y ya daré gracias a Dios y al Santo Cristo Aparecido y pues si quieres, puedes donar cendales y cabelleras y si le quieres seguir danzando, pues como ya no se puede en *Los Doce Pares* pues también hay otra danza, que es la de los Apaches (Azucena Ramos Reyes, 18 años, nueve años en El Reto, 2012).

*“Se le da aquí en el atrio su última vuelta”:
La despedida del danzante de El Reto*

Una importante forma de manifestar el reconocimiento social para alguien que danzó en El Reto se realiza en el momento en que fallece. Antes de llevar al cementerio al difunto, se le da su *última vuelta* en el atrio de la iglesia, es decir, el féretro recorre en procesión el *campo de batalla* para recordar y reafirmar la fe al Señor Aparecido y su pertenencia a El Reto. En esos momentos, la banda interpreta música de El Reto y, según haya sido el personaje interpretado, se le toca su bailete específico:

cuando muere (algún danzante) aquí le llevamos el estandarte del Señor Aparecido y lo lleva uno a su velorio, lo acompaña uno al panteón, sale de la misa el ataúd y se le da aquí en el atrio su vuelta y se le toca su música según de lo que haiga participado: si salió de rojo le tocan música de rojo, bailetes, batallas; si salió de rey, de rey le tocan, de azul, de azul le tocan, según... es una tradición, que no ha cambiado nada, sigue viva, son costumbres antiguas que se mantienen (Bardomiano Álvarez Cortés, 53 años, miembro del comité, danzó 33 años en El Reto, 2012).

Los danzantes (hombres y mujeres) suelen pedir a familiares y al grupo de El Reto que les den su última vuelta. Encima del ataúd se pone la vestimenta del personaje como forma de distinción social, lo cual denota su pertenencia al grupo de El Reto:

mi bisabuelita decía: “El día que fallezca yo, el día que falte, yo quiero que me paseen en el campo de batalla, yo no quiero que me lleven directamente a la iglesia; antes de entrar a la iglesia, yo quiero que me den una vuelta en el campo de batalla y con el bailete de la reina”. Ella fue reina. Y le dimos su vuelta con el féretro en el campo de batalla y se fue con su vestimenta encima de su ataúd, cuando la llevamos al panteón, a descansar, la llevamos con su vestimenta (Heriberto Castro Higuera, 31 años, participa desde los quince años en El Reto, 2012).

El grupo de El Reto desempeña un importante rol para el duelo familiar y colectivo. En vida se establece el vínculo con la danza y en la muerte se mantiene al ser despedida la persona como integrante de El Reto. Así, la despedida final se vive como una fiesta:

le dije al grupo cuando una vez fuimos a comer con El Reto: “Lo que les encargo cuando yo me muera es que me vayan a sacar de mi casa, pero todos vestidos, y que vaya tocando la música y me lleven hasta el camposanto”. ¡A ver si me lo cumplen! Yo les digo a mis hijos: “No quiero que se pongan tristes, yo quiero que cuando me muera me hagan una fiesta como si fueran mis quince años, que ¡haya hartu chupe!” [se ríe] (Sotero Ramos Sánchez, 82 años, diez años en El Reto, 2012).

La muerte es cambio, pero también continuidad y momento en el que se reafirma, por medio de símbolos y rituales, su identidad como danzantes de El Reto.

*“¡Nosotros trabajamos hartu!”: el Comité de El Reto
Organización y participación comunitaria*

La participación para llevar a cabo la presentación de El Reto es amplia y no se limita a representar un papel. Como base de la estructura organizativa comunitaria, se forma un comité que coordina las actividades previas y durante la representación de El Reto. El comité es reconocido como autoridad

y se encarga de atender las necesidades y problemas que surjan en este proceso, así como de establecer las reglas de la danza con el grupo.

En el comité de 2012 participaron Bardomiano Álvarez, Pedro Hernández, Ambrosio Granados, Magdaleno Martínez, Sergio Vergara, Félix Hernández y Antonio Nava Martínez. Los miembros del comité participan durante dos o tres años y luego cambian. Conforman este comité personas que tienen o tuvieron una relación cercana con la danza, ya sea porque fueron danzantes de El Reto o porque sus familiares lo han sido. Por ejemplo, Pedro Martínez Mos fue danzante durante 30 años y actualmente participa en el comité organizador: “yo fui danzante de El Reto durante 30 años, mi papá fue danzante de la obra y ahora mi hijo... Así estamos casi la mayoría de los que estamos organizando; ora’ sí que somos retoños de familias de las que han venido pasando y nos gusta” (Pedro Martínez Mos, miembro del comité, 69 años, 2012).

Antonio Nava Martínez no ha danzado en El Reto, pero su padre lo hizo; por ello se siente identificado con el grupo: “hay mucha gente atrás de nosotros... yo me acuerdo que llegaban danzantes allá a mi casa cuando yo estaba chiquillo. Esos tíos eran familia de mi papá, y mi papá también salía en El Reto... y un hermano salía de Ángel y ahora estoy aquí apoyando en el comité” (Antonio Nava Martínez, 55 años, miembro del comité, 2012).

Para formar el comité se busca a personas que puedan cumplir con esta importante labor comunitaria, a partir de la cual no se percibe ningún salario: “casi se busca gente de los que han sido antes danzantes, van entrando porque tienen más amor a la obra. No es lo mismo meter a una persona ajena

que no ha participado; los que fueron danzantes: le tienen más amor a la danza y hacen las cosas un poco más mejor” (Bardomiano Álvarez, primero del comité, 53 años, 2012).

...convivir [con] el pueblo, más que nada hay que convivir con el pueblo, yo pues convivo con todos los jóvenes, me habla mucho la gente, tengo bastantes compadres y pues si me buscan los muchachos, pues luego me dicen en la casa: “Si te buscan jacepta, pues!” Y debo aceptar. Eso es bonito: que se acuerden de uno; a mí me gusta mucho trabajar el campo, siembro nopal y también estoy aquí un rato (Antonio Nava Martínez, 55 años, dos años como miembro del comité, 2012).

El comité tiene un rol fundamental en la organización y coordinación de las actividades. Este comité se encarga de conseguir los recursos económicos con el Ayuntamiento, con el mismo grupo de danzantes e incluso poner dinero de su bolsa cuando hace falta. Conseguir los recursos con el Ayuntamiento se ha vuelto un proceso cada vez más burocrático, en tanto que cada año se les solicita elaborar oficios o documentos para solventar cada necesidad de la danza. Este procedimiento resulta complicado para los campesinos, pues deben conseguir una computadora, ya sea con algún familiar, vecino o pagar tiempo en un *ciber*. Conseguir el papel, escribir y redactar según las formas oficiales y burocráticas.

El comité también se encarga de buscar personas que puedan sustituir a un participante cuando alguien deja El Reto:

hay ciertos, lo que nosotros les decimos aquí, “cuadernos”, que cada uno desempeña; de ahí nosotros debemos de buscar más o menos el que sí comprendemos que desempeña ese papel. Debido a eso nos vamos armando el equipo. Algunos tienen ya muchos años con su papel y éstos no se mueven, pero si ya no quieren salir, por ejemplo, el rey de los azules ya no quiso salir y nosotros tuvimos que buscar a otra persona que sí pueda desempeñar el papel (Pedro Martínez Mos, miembro del comité, 69 años, 2012).

Cuando una persona deja la danza, el comité le pide al grupo que proponga o manifieste si conoce a alguien que quiera participar en la danza. Se recurre muchas veces al familiar cercano de quien deja El Reto, como un primo o un hermano, de tal forma que se pueda garantizar su permanencia: “pues más que nada se trata que no decaiga el grupo, entre más jóvenes que sean ¡es mejor! porque no se acaba... se va acabando el personaje grande, digamos, entonces viene el retoño nuevo que le interesa esta obra, pues ¡adelante! Hay que darle facilidad de entrar al grupo para que desempeñe el papel” (Pedro Martínez Mos, miembro del comité, 69 años, 2012).

Se espera que una persona mantenga el mismo papel durante mucho tiempo, pues esto facilita que haya un mejor desempeño dentro de la danza. El comité toma acuerdos con los mayordomos de la Feria del Quinto Viernes, por ejemplo: se acuerda que el uso de los baños de la iglesia sea gratuito para los danzantes, que dispongan de agua para beber durante los días de

la Feria, etcétera. Asimismo, se promueve que se cumplan los acuerdos con el grupo, que se sigan ciertas normas de disciplina (como la puntualidad, el respeto entre los integrantes del grupo, que no se beba alcohol en exceso durante los días de la feria, que el joven comprometido a salir en la obra lo haga hasta el final y que no *preste* su personaje a otra persona). El comité se encarga de regular la convivencia social para que la danza se lleve a buen término. Como señala Pedro Martínez Mos, miembro del comité: “¡Nosotros trabajamos harto!”

El comité también coordina la alimentación para los participantes en los ensayos que se realizan cada domingo y los días de la fiesta. La alimentación y el agua para el grupo de danzantes, músicos, comité y director se proporciona tanto para los ensayos como para los días de la feria. Durante los ensayos se da comida y agua a todo el grupo de personas que participará en El Reto y no se niega un plato de comida o un vaso de agua a quien guste acercarse en ese momento. La comida es un momento de convivencia y de descanso, se aprovecha para dar avisos o información y al finalizar ésta, el comité organizador y el grupo agradecen de manera pública a la familia que pagó y preparó la comida para ese día: “hay dos equipos de personas para dar los alimentos: los que los dan en los ensayos y los que los dan durante los días de la feria... nosotros los vamos a invitar, nosotros siempre vamos a pedir, pues que nos hagan el favor de donar el alimento. Todos colaboramos en diferente forma” (Pedro Martínez Mos, miembro del comité, 69 años, 2012).

Tres o cuatro mujeres cocinan desde el día anterior al ensayo para unas 80 personas, pues sólo para los que actúan y organizan la obra se contabilizan

50 personas. Se dan 25 litros de agua aproximadamente y entre los platillos que se ofrecen están el pozole y los tacos. Cada año, algunas familias se comprometen a llevar una comida, ya sea en los ensayos o durante los días de la feria, como sucede con Crescencio Martínez Jiménez y su esposa Victoria Hernández Ramírez. Cada año el comité organizador les pregunta si apoyarán la danza con una comida: “nos anticipan con dos meses antes... de hecho nosotros ya sabemos que es de cada año que les tenemos que dar su comida. Si no les damos la comida aquí en los ensayos, es comida para el mero día de la feria, un día u otro. Esto lo hacemos nada más por voluntad” (Victoria Hernández, 2012).

Durante los días de la feria se ofrecen el desayuno y la comida al grupo de danzantes, los cuales llegan danzando, con la banda interpretando *La tregua*, a la casa donde se ofrece la comida.

El agradecimiento a la familia que apoya con una comida es un momento solemne en el cual uno de los representantes del comité se quita el sombrero y en presencia de todo el grupo de El Reto se dirige al jefe de familia y le dice: “A nombre del comité y de los muchachos que integran *Los Doce Pares de Francia*, no nos queda otra cosa más que darte las gracias a ti y a tu familia por el alimento que nos brindaste; nosotros no te lo vamos a pagar, el de arriba es el que te lo pagará, y esperamos que Dios te socorra para que el año que viene nos brindes el alimento”. En seguida, el jefe de familia responde a esto: “¡Claro que sí! Así será, señor”. Si está presente la banda, ésta toca unas dianas para festejar este momento.

La providencia de alimentos o agua entre familias es un compromiso que puede adquirir la siguiente generación dentro de una misma familia: “todo

mundo apoya con lo que sea, vienen personas de Iztapalapa que nos apoyan con agüita... había un señor de Iztapalapa que, en paz descanse, ya falleció y dejó a su familia que nos siguiera surtiendo el agua para poner esta danza, porque él sufrió mucho con esta danza y no quería que la gente sufriera (Crescencio Martínez, 2012).

El Reto como teatro

Los personajes

Moros	Cristianos
Almirante Balán	Carlomagno
Fierabrás	Oliveros
Clarión	Ricarte
Galafre	Rolando
Brulante	Guy de Borgoña
Brutamontes	Ojer de Danois
Marpin <i>El Encantador</i>	Regner
Ténebre	Duque de Naimés
Orages	Alor
Marradas	Ganalón
Sortibrán	Tietre
Lucafer	Gerard de Nondier
Reina Floripes	Ángel
Amalia	
Celia	
Bosterlina	
Mahoma	



Ricarte. Fotografía: Javier Otaola Montagne, 2012

Guión de la obra

La historia de *Los Doce Pares de Francia* que se dramatiza en Totolapan proviene del libro *Historia del emperador Carlomagno*. El libreto que se representa en Totolapan lo escribió en verso, en letra manuscrita, Porfirio Vivanco, padre de Lauro Vivanco, actual director de la obra. Es un libreto celosamente cuidado por don Lauro, pero que con el paso del tiempo se ha deteriorado, por lo cual, con ayuda del Ayuntamiento de Totolapan, la obra se transcribió en computadora, hecho que ha permitido su conservación y una lectura más ágil de los versos, sobre todo para los jóvenes que no leen la letra manuscrita. Como en otros retos, se mantiene el esquema dualístico de la danza, la cual consiste de manera general en: alardes, embajadas varias, rechazamiento de éstas, preparación para el ataque, gran batalla, retos individuales, vencimiento de los moros y bautismo (Beutler, 1984:12).

El enfrentamiento entre Carlomagno y el Almirante Balán, narrado en esta obra, ocurre porque este último y sus vasallos roban las santas reliquias y la santa tumba de Cristo, así como él y su hijo Fierabrás matan al papa y a quienes lo acompañaban. Carlomagno se enfrenta con Balán para recuperar las reliquias y el territorio perdido y convertir a los infieles al cristianismo. De manera muy sintética, en seguida se describe la trama de esta historia, pues sería imposible dar los detalles si se considera que el libreto consta de aproximadamente 400 páginas.

El Reto comienza en la plaza del zócalo de Totolapan, con lo que se conoce como *El Desafío*, momento dramático y dancístico en el cual se dan

a conocer todos los personajes y por qué lucharán. La *Marcha dragona*, el *Paso veloz* y la música de *Batallas* las interpreta la banda, mientras que los danzantes —con una coreografía muy vistosa y ocupando todo el espacio de la plaza del zócalo— escenifican y danzan para dar sólo una muestra al público de lo que presenciara en los cuatro días siguientes.

Posteriormente, en el atrio de la iglesia, la reina y sus tres damas dan la bienvenida y piden al Señor Aparecido que derrame sus bendiciones sobre sus hijos; al finalizar el saludo, la reina declama: “¡Música pueden tocar sus sonoros instrumentos!” El grupo del Reto, con otra bella coreografía musicalizada con el toque de *Corte de campo* y frente a la presencia de un importante número de personas —sentadas alrededor del *campo de batalla*—, da inicio a esta importante tradición teatral y dancística de la región.

Cabe decir que la historia empieza con el desafío que se hacen el Almirante Balán y el emperador Carlomagno. El Almirante, junto con sus moros, grita vivas a Mahoma y al Imperio africano, así como Carlomagno pide a sus Doce Pares valentía para destruir a Turquía, mientras todos ellos gritan: ¡Viva la Virgen María!

El Almirante Balán manda una embajada al emperador Carlomagno con Brutamontes —la banda interpreta el *Bailete de Brutamontes*— para que le mande los tributos y todas las rentas que debe pagar; de no hacerlo, el Almirante le declarará la guerra. El emperador Carlomagno se deja intimidar poco por esta embajada y le contesta con un desafío y lo cita para la guerra, a la cual mandará miles de caballeros a sus tierras de Granada. Carlomagno le pide las cenizas de Pelayo y las reliquias robadas, así como le

reclama el asesinato del papa de Roma, realizado por él y su hijo Fierabrás, además de exigirle su conversión al cristianismo.

Ante la amenaza de la llegada de Carlomagno y sus Doce Pares, el Almirante Balán se prepara y manda proteger los puntos estratégicos, como el gran puente de Mantible, vigilado por el gigante Galafre. Así lo describe su subdirector David Granados Cedillo: “proteger el puente, que es donde está Galafre, un puente por donde todo el mundo tenía que pasar para llegar a su territorio y tenía que pagar una cuota... una cuota jinnensamente grande!”

El Almirante se siente ofendido y, encomendado a Alá, manda a su hijo Fierabrás a la campaña a combatir al invasor, es decir, a los cristianos. Entonces se oye a la banda interpretar el *Canto de despedida de Fierabrás*. Cuando Fierabrás llega al puente, desafía a Carlomagno y éste envía a Ricarte para saber quién lo desafía, y posteriormente pide a Rolando que se arme y salga a la batalla contra Fierabrás. Sin embargo, Rolando se disculpa por no querer ir a esa batalla, así como otros de los pares; por ello, Oliveros, al escucharlo, pide a Carlomagno su permiso para ir a enfrentar al hombre más temible y feroz del mundo: Fierabrás. Sale Oliveros al campo de batalla, mientras la banda interpreta el *Bailete de Oliveros*.

Fierabrás es derrotado por Oliveros con ayuda del Ángel y se convierte al cristianismo. Al saber el Almirante Balán que los cristianos hicieron preso a su hijo Fierabrás, manda a su ejército a la batalla. Los moros aprehenden a Oliveros y a otros cristianos; mientras tanto, hay otra batalla en la que participan Rolando con su espada Durandal y otros cristianos, pero muere el cristiano Ojer de Danois.

Por su parte, la hija del Almirante, la reina Floripes —enamorada de Guy de Borgoña, uno de los Doce Pares de Carlomagno— traiciona a su padre y, como cree que entre los cristianos presos está su enamorado, los rescata de la torre. Así lo describe David Granados:

al hijo del Almirante Balán lo derrota Oliveros, que es un cristiano que había estado en batallas anteriores, que sale herido al campo y vence a Fierabrás... y como en ese entonces si alguien ganaba la batalla, pues podía hacer con su vida lo que él quisiera, por lo que Fierabrás le dice a Oliveros que le encargaba su vida, que él ya quería ser cristiano como él porque le había vencido [...] Entonces el hijo del rey ya está de este lado (de los cristianos) y la hija del Almirante le está haciendo complot por el otro.

En la torre, las damas se encuentran consternadas por la conducta de Floripes, pues consideran que ha traicionado a su imperio. Sin embargo, ellas le deben fidelidad y obediencia, por lo que la ayudan a liberar a los cristianos presos.

Nuevamente, Carlomagno envía otra embajada al Almirante para pedirle las reliquias. En esta embajada participan Rolando, Ricarte, Borgoña, Naimes, Danois y Tietre de los Doce Pares —la banda interpreta el *Bailete de Cristianos*. En el lado de los moros, como el Almirante cree que tiene presos a los cristianos, envía por su parte otra embajada a Carlomagno para intercambiar a los cinco cristianos por su hijo Fierabrás; de no hacerlo, le enviará miles de sus hombres para conseguirlo. En esa embajada salen los

moros Marradas, Ténebre, Brulante, Lucafer, Clarión, Marpin y otros —la banda interpreta el *Bailete de Moros*.

Las embajadas de ambos grupos se encuentran a medio campo. La batalla se desata —suena la música de Batallas e inicia con *La lanza*. Mueren los moros, excepto Clarión, que huye. Así lo describe David Granados:

cuando manda la embajada Carlomagno, les dice que vayan desarmados, pero los cristianos desobedecen las órdenes y van armados y se encuentran en medio del campo de batalla a los musulmanes, y los cristianos lo que hacen es cortarles la cabeza a los musulmanes, y para poder pasar el puente dicen: “¿Cómo le haremos?”, pues como pueden lo pasan, con engaños, y así lo van pasando poco a poco.

La embajada de los cristianos llega al palacio del Almirante; mientras tanto, Clarión ha informado al Almirante que los cristianos han matado a sus vasallos, por lo cual apresan a Guy de Borgoña y a los otros cristianos. Sin embargo, Floripes, una vez más les ayuda y los ubica en un lugar estratégico, les proporciona ropas de moro, los arma y les da comida. En ese momento, ubicados en la torre, Floripes y Guy de Borgoña se comprometen a casarse en el futuro. Cuando el Almirante Balán se entera de lo que ha hecho su hija, se enfurece y manda derribar la torre y cercar a los cristianos, por lo cual ahora las batallas acontecerán en su propio palacio. Los cristianos roban provisiones y en batalla consiguen matar a muchos de los vasallos moros.

En una de esas batallas, los moros apresan a Guy de Borgoña y lo llevan al palacio —la banda interpreta el *Toque fúnebre*. El Almirante —cuando sabe de la aprehensión de Guy de Borgoña— quiere matarlo y manda construir una horca a la que es llevado y golpeado por los moros. Floripes ruega a Oliveros y a los otros caballeros que ayuden a su enamorado. Ellos le dicen que así lo harán y salen a dar batalla, pero antes de salir, Floripes les muestra las reliquias. Cuando suben a Guy de Borgoña a la horca y van a colgarlo, los cristianos dan batalla y se enfrentan a miles de moros, a quienes logran vencer, y Ricarte libera a Guy de Borgoña, el cual, al finalizar esta escena, se encuentra con Floripes.

El Almirante pide ayuda a Marpin *El Encantador* para que con sus poderes queme la torre donde están su hija Floripes y los cristianos: “cuando el rey rojo se siente más acorralado, a sentirse presionado, Ricarte de Normandía —un papel muy importante— sale de la torre y todos se despiden de él y le piden a Dios que lo cuide y salve como mensajero de Carlomagno, pero... ¿cómo va a pasar todo el campo?” (David Granados Cedillo, 2012).

Mientras tanto, Carlomagno se lamenta porque ha perdido a sus caballeros y no sabe bien qué hacer, pero el Ángel le dice que debe salir a combatir, a derrocar a los paganos y a destruir Turquía.

Los cristianos encomiendan a Ricarte de Normandía llevar el mensaje al emperador Carlomagno acerca de su situación en el palacio del Almirante Balán. Los moros también salen al campo y en estas condiciones de peligro sale Ricarte de Normandía, pero éste es socorrido por el Ángel:

cuando sale Ricarte salen los rojos también y en el camino, pues lo alcanzan, pero el Ángel lo ayuda a cruzar el río que era —haz de cuenta que era como el río Bravo de aquel entonces— un río hondo, caudaloso y ancho y lo cruza, y Galafre se enoja y piensa: “ya nunca podré verle la cara a mi rey, con esto es ¡mi deshonra!” Y cuando pasa Ricarte llega con Carlomagno y le cuenta todo. Carlomagno le pregunta que como para cuántos días tendrán comida, a lo que Ricarte le responde: “Pues como para una semana”, ¡más ya no aguantan!... Y ¡sale el rey con todos! ahora sí que... ¡echó toda la carne al asador! Entonces, Fierabrás (ya convertido al cristianismo) se separa con Carlomagno, mientras que Ricarte se pelea con Galafre, ¡un gigante espantoso! Con una gruesa hacha en las manos y cien mil caballeros en su compañía y matan a Galafre y ganan el puente.

Una vez ganado el puente, Ténebre y otros moros van al palacio del Almirante y le cuentan que Carlomagno ha tomado el puente y que han muerto Galafre y Orages. Asimismo, le cuentan de la inminente llegada de Carlomagno y sus vasallos, que no son muchos pero están bien armados y llegan a liberar a los cristianos presos. El Almirante Balán decide derribar la torre donde están los cristianos con Floripes, así como reniega de su Dios y destruye sus imágenes, pero Sortibrán le convence de arrepentirse y aquél así lo hace. Mientras tanto, los cristianos presos y Floripes planean la batalla que deberán librar con los moros, para la cual Floripes y sus damas se arman también.

En el lado de los cristianos, Fierabrás habla con Carlomagno y le pide que antes de hacer la batalla contra su padre y sus vasallos, se dé la oportunidad a

éste de convertirse y, si esto se lograra, dejarlo con vida. Carlomagno acepta y decide enviarle una embajada con Ganalón —quien sale con su *bailete*— al Almirante Balán.

El Almirante Balán se niega y sale huyendo Ganalón —tras haber luchado y matado a varios moros— con el mensaje para Carlomagno. Entonces, es rodeado por los cristianos y empiezan a morir en la batalla sus generales más preciados: Brulante, Sortibrán y Ténebre. El Almirante se lamenta de la muerte de sus generales y de la traición de sus hijos, pero sobre todo de que sus dioses no le hayan ayudado, a pesar de haberles hecho tantos servicios y dado múltiples tesoros. El Almirante Balán decide salir a pelear para matar a Carlomagno y en esta batalla se encuentra con su hijo Fierabrás. De acuerdo con David Granados, sucede lo siguiente: “al ver a su hijo Fierabrás le dice emocionado: ‘¡Hijo, estás vivo!’, pero Fierabrás le dice: ‘¡Padre, arrepiéntete, yo ya soy cristiano!’ El Almirante se queda sorprendido y lo avienta y le dice: ‘¡maldita la hora en que te haya engendrado!, ¡ya no eres mío y te odio y te aborrezco, quédate con ellos si quieres!’”

Después de esta escena, el Almirante regresa a su torre y deja a varios de sus capitanes peleando. En ese momento salen las damas a defender su honor y se enfrentan a los capitanes musulmanes, quienes se burlan de ellas por ser mujeres, pero las damas pelean valientemente y los hacen huir. En ese momento de victoria, Carlomagno moviliza a todos sus caballeros y llegan a medio campo, donde se encuentran con el Almirante Balán derrotado, quien les dice:

“¡Todos váyanse!, ¡todos, todos!” y los cristianos matan a todos los rojos y ya el Almirante no tenía a nadie, más que a él solito y a Mahoma su Dios. Entonces le empieza a reclamar a Mahoma... él, que le había mandado hacer su imagen en oro y plata, tantos tributos y... ¡no pudo hacer nada por él! Y Mahoma le dice que mande más hombres a pelear, a lo que el Almirante le contesta: “Pero ¿cómo voy a mandar más gente si ya no tengo?” y se enfrenta a Mahoma, es decir, con el Diablo y lo hace añicos, pero antes de salir a pelear se despide de todos sus vasallos y le empieza a cantar a sus capitanes —una parte muy bonita— y una vez que se despide de ellos ¡entra con todo! contra los azules (entrevista a David Granados Cedillo, 2012).

En este enfrentamiento con los cristianos, tratan de convencer al Almirante de rendirse y convertirse al cristianismo, pero el Almirante se niega rotundamente y decide defenderse y luchar hasta su muerte. En el campo de batalla encuentra muertos a sus generales y por medio de su canto les agradece su muerte por su Imperio. Batallan todos los cristianos con el Almirante, quien se defiende. Después sale Carlomagno y lo reta; Carlomagno le pide que se arrepienta y crea en la Virgen María, pero el Almirante prefiere la muerte antes que convertirse. Batalla de nuevo con los cristianos, pero finalmente lo apresan. Entonces, Carlomagno llega al palacio, donde es recibido por Floripes y sus damas, quienes le dan la bienvenida.

Carlomagno, Fierabrás y el arzobispo le piden al Almirante que se arrepienta y que permita su bautizo, pero cuando se le acerca el arzobispo para

hacerlo, lo abofetea el Almirante, furioso y fiel a su religión. El Almirante expresa que quiere ser fusilado a medio campo para morir a gusto por haber amado a su patria y religión. Así lo narra David Granados:

se lo llevan a medio campo, donde lo dejan y se sientan los dos reyes —Carlomagno y el Almirante— y se ponen a platicar y le dice el Almirante: “Carlo, me has vencido...” (ya hasta le dice Carlo...) “Me has vencido en mi propia pelea y ahí te quedas con este público a darle explicaciones de por qué me matas a mí. Perdónenme si algún error tuve, pero soy gente humana que tiene errores”. Carlomagno ordena que lo maten, y la última voluntad que le pide a Carlomagno es, se quita la corona y le dice: “Dale esta corona a mi hijo, que cada vez que la vea se acuerde de mí”. Se va Carlomagno y se quedan cinco generales y empieza el fusilamiento con la frase que dice Rolando: “Señor Almirante, le pregunto si tiene algo que decir” y el Almirante, meneando su cabeza, dice que no... y empiezan los intercambios de luces y muere el Almirante.

Una vez muerto el Almirante, su cuerpo es recogido por Floripes y Fiera-brás, quienes lo llevan a enterrar, la banda toca el *Canto llanto*, mientras que Floripes y sus damas son bautizadas. El arzobispo hace las amonestaciones para el matrimonio de Floripes y Guy de Borgoña, en tanto que la banda toca una cumbia —único momento en que se toca música popular. Una vez satisfecho Carlomagno por sus logros, Floripes hace entrega de las reliquias a éste y al arzobispo. Como lo describe David Granados: “le entrega

las reliquias al obispo, les deja encargada la torre del Almirante Balán y les deja caballeros cristianos armados, por si alguien quiere venir a hacer revolución y se despide de todo el público y les pide que lo perdonen por los errores cometidos y que hasta el próximo año se verán”.

Después de cuatro días de representación, la danza finaliza a la media noche. El público, atento y acompañado por el frío de los Altos de Morelos, sigue la trama de la historia hasta el final y espera el próximo año presentarla una vez más. Por su parte, los vasallos, los directores, el comité y los familiares del grupo de El Reto, agotados por la energía invertida en esta magna obra, se dirigen a la casa de la reina, quien, como al inicio de la danza, brinda los alimentos para cerrar este ciclo festivo y convivir por última vez como grupo hasta la siguiente Feria del Quinto Viernes de Cuaresma.

*“La gente piensa que dirigir es fácil”:
La dirección de la obra*

El Reto de Totolapan ha sido dirigido por distintas personas. En la década de 1930, el director de la obra era Paulino, originario del pueblo vecino de San Juan Tehuistitlán, Estado de México. Posteriormente fue dirigida por Porfirio Vivanco Pérez entre 1940 y 1968, padre de Lauro Vivanco Vázquez, actual director. En la década de 1970, el director de la obra era Valente de la Rosa oriundo de Juchitepec, Estado de México, pero radicado en Totolapan. El Reto también fue dirigido por Fermín Gloria. En 1989, Lauro Vivanco Vázquez asumió la dirección y desde entonces es su director: “antes

dirigía un maestro de fuera, de San Juan Tehustitlán, y después ese director le pasó el relato al señor Porfirio Vivanco, padre de Lauro; así llegó la obra al pueblo de Totolapan. Mucho tiempo también la llevó otro señor de Juchitepec, Estado de México, pero que vivió aquí y que se llamaba Valente de la Rosa” (Samuel Livera Mos, 24 años participando en El Reto, 2012).

Don Valente de la Rosa Cortés nació el 21 de mayo de 1939 y falleció el 25 de abril de 1997; era fotógrafo desde sus 20 años de edad. Sus padres fueron Juan de la Rosa Elizalde y Margarita Cortés Lozada y tuvo cinco hijos con Paula Galicia Jiménez. Inició su libro de El Reto en 1970 y lo dirigió de 1971 a 1992 aproximadamente.

Los pobladores recuerdan épocas en las que había dos Retos representados al mismo tiempo en el atrio, y otras épocas cuando parecía que se había perdido:

hubo años en que había hasta dos obras: una de este lado y otra acá en el atrio (señala con sus manos). Pero siempre la obra que más acaparaba al público era la del señor Porfirio Vivanco, papá de Lauro... luego estuvo dirigiendo don Fermín Gloria, un tío de ellos, y últimamente Lauro... Don Valente la organizaba porque esta obra, unos años se perdió... hace como unos 25 años ya no se hacía esta obra. No había quien la levantara y el señor Valente quedó unos años al frente de esta obra (Bardomiano Álvarez Cortés, 53 años, 33 participando en El Reto, 2012).

Contar con un director es fundamental para dar continuidad a esta tradición. El comité que organiza El Reto es el encargado de establecer contacto

con el director de El Reto. Ellos animan y apoyan al director para que realice esta importante labor comunitaria, pues éste no recibe ningún pago:

pues nosotros animamos a Lauro para que siga y ahora está este otro muchacho hijo del señor Ambrosio que anda ayudándole, y pues no queremos quedarnos sin director (Bardomiano Álvarez Cortés, 53 años, 33 participando en El Reto, 2012).

...no, no se les paga nada... los actores, director, comité, nada, nada. Se pide una colecta al pueblo y al Ayuntamiento una ayuda para los gastos de la obra y la música, pero de ahí en fuera pues no se pide nada (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

La continuidad de la tradición de esta danza requiere la participación de la comunidad y, sin duda alguna, el director desempeña un rol muy importante. El director tiene uno de los papeles más difíciles y de gran responsabilidad en la obra; por ello, desde hace varios años se invitó a participar a David Granados para apoyar en la dirección de la obra:

Yo llegué aquí por parte de mi papá, Ambrosio Granados, cuando él empezaba a ser organizador de la danza y en cierta ocasión me pidió que si podía ir a ayudar a don Lauro. Me dijo: “A ver si le hallas” y yo le dije: “¡Pero ¿cómo? si es el papel del director!” Fui con don Lauro a su casa y hasta don Lauro se sorprendió porque me vio bien chiquito y me dice: “¿A poco sí,



Don Valente de la Rosa Cortés. Fotografía proporcionada por Paula Galicia

chavo?, ¿sí te sientes con agallas de dirigir una obra?” Y le dije: “Pues de sentirme con agallas pues sí; si no, no estuviese aquí, con usted aquí presente” [sonríe], y don Lauro me dijo: “Pero es que es ¡un gran papel! no es cualquiera”, “No, pero el intento lo puedo hacer —le dije—, nada se pierde”. Y ya pasamos a su cuarto, me enseñó el libreto, el libro original de donde se sacó la obra, me lo mostró y estuvimos platicando y así inicié con él (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

David Granados Cedillo empezó con el arte de la dirección dancística y teatral a los 19 años de edad y al preguntarle por qué decidió comprometerse de muy joven con El Reto dijo lo siguiente:

fíjate que yo de niño, mentiría si te dijera que me gustaba. Yo venía aquí, a la iglesia y veía la danza... veía que se peleaba, pero no me llamaba la atención hasta que me invitó mi papá. Leí la historia justo antes de entrar ¡toda! Me llamó la atención..., me gustó mucho y pensé: “Yo estando aquí, siendo del pueblo...” y como muchos del pueblo, te lo aseguro, como el 70% de las personas del pueblo no se saben la historia de El Reto, y yo cuando la estudié pensé: “¡Está bien padre!...” A mis hermanos, como son músicos de banda de viento, también los han contratado para venir a tocar en la danza, también a ellos les gusta... mi papá, mis hermanos, nosotros, somos los que seguimos de lleno la tradición... (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

Una de las funciones más importantes del director es acompañar muy de cerca y durante toda la obra a los jóvenes. Durante los cuatro días lleva el libretto en sus manos y de esta forma les apoya con los versos que los danzantes olvidan. El director debe conocer la obra ampliamente para dirigirla, y llevar el libro parece muy sencillo y en apariencia no reporta mayor complicación; sin embargo, conforme avanza la obra resulta ser una tarea nada fácil:

pues como hay que leerles el texto a los actores y uno puede pensar: “¿Cuánto puede pesar un libro?”, pero créeme que el hecho de que llevas todo el tiempo el libro y estás agachado leyéndolo, ¡te duelen los hombros! Y que subes, que bajas, que corres, que gritas, los meros días de la feria... como están las bandas, las danzas, los apaches, pues aunque están los altavoces pues no escuchas nada a los actores y te preguntas: “¿Qué onda?, ¿en qué van?” [se ríe], pero como ya la leí y conozco los ademanes, pues voy captando con una simple palabrita que yo oiga, ya identifico: “¡Ah!, pues va aquí”. No domino la obra al cien por ciento, pero sí a un noventa (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

Otra importante actividad del director durante la obra es administrar eficientemente el tiempo de las escenas de El Reto y se debe calcular cuánto dura cada una:

donde más tiempo te llevas es en las batallas. Tú, como director, vas diciendo: “pues esta batalla la voy a hacer durar tanto tiempo” y vas administran-

do tu tiempo y ves a la gente bien entusiasmada viéndola, y piensas: “¿La paro?...”; por ejemplo, dices una media hora para una pelea, que puede ser de quince minutos; tú vas viendo el tiempo. Cuando yo ingresé, la obra se acababa a las 2 de la mañana del lunes, y pues todos los chavos ¡ya bien cansadísimos! decían: “¡Ya, ya!” Y le fuimos acortando en las batallas y así ahora el domingo termina como a las 12 de la noche. Antes la batalla grande, cuando mueren todos los rojos, duraba como ¡hora y media! (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

Las dificultades que enfrentan tanto los danzantes como los directores durante los cuatro días son muchas, pero una de las que más les preocupa son los posibles accidentes que pueden suscitarse, pues en las batallas los danzantes llevan sus machetes y muchas veces no miden su fuerza con su adversario, lo cual ha provocado heridas entre los jóvenes:

el machete o el escudo es metal y en un descuido ¡te corta!... Entonces el rojo se intenta cubrir con su escudo, pero no se alcanza a cubrir y Ricarte le roza con el machete la cara en medio de los ojos, y el hermano (que también estaba actuando) —aunque sea actuación, pero se calientan los ánimos— se le va encima pero con ¡todo! Y el otro por defenderse alza el escudo y también le corta en la ceja... don Lauro alcanzó a darse cuenta y los regañó fuerte y los sacó rápido del campo. ¡Imagínate uno como director, enfrentar esas situaciones! (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

El director también debe conocer muy bien el carácter de los personajes de la obra y las partes importantes de cada uno de éstos. Así, el director da indicaciones de cómo actuar, el énfasis emotivo que se debe poner en cada línea del guión o motivar a los actores para que desempeñen su papel lo mejor posible —aunque no sean profesionales— dentro del campo de batalla. Sin embargo, a veces los danzantes-actores hacen caso omiso de las indicaciones y pueden tomar decisiones autónomas durante su actuación, hecho que, por un lado, es una dificultad para el director pero, por otro, imprime a la obra elementos nuevos, diferentes de lo acontecido el año anterior:

una vez al Almirante Balán, que tiene un papel importante, le decía yo: “¿Estás preparado?, ¿estás listo?” “Sí, sí, yo lo voy a hacer”, me decía, todo quitado de la pena... Entonces cuando ya iba a llegar su parte donde lo iban a tomar preso, le dije: “¡Ponte listo! porque ahí viene tu mera parte y te tienes que lucir ja todo lo que da!, ¡aunque no seas actor profesional!” “Sí, sí, no hay ningún problema —me dijo. Cuando estaba en pleno pleito, que lo están agarrando, se me acerca el chavo desesperado preguntándome: “¿Ya vamos a acabar?, ¿ya vamos a acabar?” Y yo pues lo único que hice fue ¡chisparme!, hacerme a un lado porque lo venían persiguiendo en bola [se ríe] y otra vez me meto un poco (al campo de batalla) y se me vuelve a acercar diciéndome: “¿Ya vamos a acabar?, ¿ya vamos a acabar?” ¡Nooo, pues imagínate ya no daba lo que debía!, aunque yo se lo advertí antes (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).



David Granados Cedillo, dirigiendo El Reto. Fotografía: Javier Otaola Montagne, 2012

La dirección de la obra se lleva a cabo con toda la rigurosidad posible, pues en el director recaen las críticas que haga el público, en el cual puede haber otros directores de otros Retos o algún profesional del INAH:

en otra ocasión también me pasó con el Almirante Balán, cuando ya lo habían tomado preso, y ya en ningún momento pelea él, ya lo llevan preso al rey. En esa ocasión les dije: “Se dan una vuelta y que vea la gente que ya está preso el rey”. ¡Pues no!, a este chico se le hizo fácil llevar su machete y se puso de acuerdo con los otros y dan la vuelta y se forza ¡y otra vez! Se empiezan a pelear, y don Lauro y yo nos quedamos sacados de onda, y don Lauro me dice: “Pues ¿qué orden les diste?” “...Pues lo que ahí dice” [se ríe]. A lo mejor piensas que no pasa nada porque la gente no se da cuenta, pero entre el público hay directores de la misma obra y nada más están checando o incluso hay personas del INAH y pues ¡ellos sí se saben de principio a fin una obra!, y seguro piensan: “¿Qué, no hay director?” Y ¡te llevas unos corajes! [ríe] (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

Se puede considerar que por ser un teatro en el contexto rural no hay normas o rigurosidad para su dirección o ejecución, pero esto no es así: El Reto de Totolapan cuenta con normas y directrices muy rigurosas y específicas porque, a diferencia de lo que sucede en el teatro urbano y burgués, El Reto representa algo más que una obra teatral. El Reto es la manifestación de la fe al Señor Aparecido y representa al pueblo mismo, a la colectividad en su conjunto:

la gente piensa que dirigir es fácil, porque creen que nomás agarras el libro y sigues lo que dice el libro, pero no, porque ciertamente como director tienes que saber lo que son los pasos, los bailetos, los toques. Hay ocasiones en que los chavos te retan, te dicen: “¿Ah, sí? ¡Pues muéstrame cómo es!” Y le tienes que entrar. Ahí es donde te llevas esas experiencias y como director tienes que dirigir no sólo a los que actúan, sino también a los organizadores, a los músicos, a las personas que se acercan. Si de actores nada más son como 30, de comité por lo menos cinco y ¡todos los músicos! Es un estrés ¡inmenso! Durante la feria, a veces estás que ¡ya ni te aguantas!, estás que ¡truenas de coraje! [se ríe] (David Granados Cedillo, 28 años, subdirector de El Reto, 2012).

“Empecé con un papel pequeño”
Jerarquización de los personajes de la obra

Como en toda obra teatral, en El Reto existen personajes primarios y secundarios, aunque se considera que todos los papeles son importantes. Cuando los participantes hablan de los papeles que han desempeñado y los cambios que han hecho, generalmente se expresan en términos de una jerarquización de los personajes. Por ejemplo, se habla de que primero iniciaron como *diablitos* y luego formaron parte del elenco de El Reto con algún papel *no muy importante* para después *subir* a personajes de mayor relevancia. Esta idea de *ir subiendo* según se cambia de personaje indica la existencia de una estructura y organización *vertical* y jerarquizada de los personajes que forman parte de la obra: “participé como el señor obispo como tres o cuatro

años. Después subí ya de grado al rey Carlomagno; allí estuve como dos o tres años” (Eugenio Rosas Hernández, 2012).

Yo empecé con un papel pequeño, que era de los últimos de los moros —Lucafer—, pero conforme pasaron los años, mis compañeros me vieron que le echaba yo ganas al desempeño del papel, con las batallas que hacíamos, y me fueron, como quien dice, ascendiendo de papel. Con Lucafer estuve tres años y de ahí me dijeron que agarrara el papel de Sortibrán, ese papel lo tuve cuatro años (Heriberto Castro Higuera, 31 años, participa desde los quince años, 2012).

El ascenso en la estructura de los personajes depende no sólo del tiempo que se tiene dentro de El Reto, sino también del esfuerzo, la capacidad para memorizar los diálogos, el compromiso que se tiene hacia la danza y los lazos de parentesco. El cambio de un papel a otro lo decide generalmente el comité y cuando a alguien se le asigna un papel primario, la persona elegida lo considera un reconocimiento al esfuerzo realizado:

ahora voy a desempeñar el papel de Brulante, que era el que tenía mi hermano, y él se empeñó con este papel 25 años y éste es el papel que ahora voy agarrar. Y no me pude negar porque me fueron a ver y es un papel importante; aparte del Almirante de los rojos, es de los primeros, es como un reconocimiento y no me pude negar. El papel es para desempeñarse lo mejor, lo más que se pueda, y me fueron a ver los organizadores, y les dije que sí (Heriberto Castro Higuera, 31 años, participa desde los quince años, 2012).



Fotografía: Javier Otaola Montagne, 2012

Como vemos, las relaciones de parentesco resultan determinantes para realizar los cambios y movimientos entre los personajes de la obra, pues generalmente se busca que sean familiares quienes sustituyan a esa persona: “toda mi familia ha estado en El Reto, desde mi padre, Leónides Nolasco Jiménez, mi abuelo, Brumencio Jiménez, mi hermano, yo... hemos hecho distintos papeles. Mi padre hizo el papel de Oliveros, mi hermano también lo hacía, pero este año no pudo salir y ahora lo haré yo” (Miguel Nolasco López, siete años participando en El Reto, 2012).

Incluso una familia puede desempeñar durante generaciones sólo papeles de moros o sólo de cristianos:

los de nuestra familia siempre salieron de rojos y es que hay una diferencia, la verdad, entre los azules y los rojos: la diferencia es que los rojos salen un poquito más que los azules. En cuestión de bailetos, se la pasan más bailando los rojos que los azules. Y bueno, a mi pensar, es más aburrido el de los azules... ellos casi no salen, y pues la verdad nosotros somos personas que nos gusta el ambiente, movernos; por eso desde entonces somos rojos ¡desde siempre! Y casi somos puros primos, hermanos y sobrinos en los rojos. Antes faltaban sólo unos personajes para que todos los rojos fueran pura familia [se ríe] y mis hermanas también salieron: una de dama y otra de reina (Heriberto Castro Higuera, 31 años, participa desde los quince años, 2012).

“Se mete uno en el personaje...”

Dramatización e identificación con los personajes

“Desde que inicié, mi personaje ha sido Roger de Lanois, el primer cristiano que muere en las batallas. Todos los personajes son muy bonitos, pero cada vez que interpreta uno el papel pues se mete uno en el personaje” (Ubaldo Pérez Ramírez, seis años participando en El Reto, 2012).

En este teatro comunitario no se soslaya el buen desempeño y buena ejecución del papel. Esto se logra gracias a distintas razones: identificación con el personaje, conocer bien el personaje, sus bailetos y momentos de intervención y, sobre todo, por el estudio de los diálogos. Sentirse identificado con el personaje puede estar relacionado con los valores que éste representa. Como señala Leónides Nolasco, quien desempeñó el papel de Oliveros durante 25 años: “yo siempre fui el papel de Oliveros. Me gustaba Oliveros porque es muy valiente, ¡muy atrevido!, pues cuando va Fierabrás a desafiar allá, nadie quiere echar pelea con él porque Fierabrás era un hombre bien alto, ¡gigante!, mataba al que se le ponía, y nadie quería, y Oliveros se le enfrentó y ¡sí le ganó!” (Leónides Nolasco Jiménez, 68 años, 2012).

O, como señala Eugenio Rosas, quien se identifica con Carlomagno por la defensa de la religión católica: “me gustaba, pues que defendía mucho la religión. Carlomagno defendía a la virgen María, a nuestro señor Jesucristo” (Eugenio Rosas Hernández, siete años en El Reto, 2012).

Para los jóvenes, los bailetos —la música de cada personaje— y las batallas son los elementos con los que más se identifican y por ello muchas veces

prefieren desempeñar personajes que les permitan danzar y luchar: “soy Ganalón, quien junto con otro cristiano quiere traicionar a Carlomagno y lleva una embajada al emperador Carlomagno. Lo que más me gusta de este personaje son sus peleas y sus bailetes” (José Aniceto Carranza, 2012).

Tener un personaje dentro de El Reto implica la responsabilidad de aprenderse los parlamentos de éste, pues a pesar de que el director les apoya, lo ideal es que memoricen sus diálogos: “es difícil el papel de la reina, pero uno le pone mucho empeño. Uno empieza a estudiar un mes antes y aunque tengas más cosas que hacer, pues uno se debe dar su tiempo y tal vez en los ensayos falla uno pero el día de la feria ya debe uno sabérselo de memoria... me pongo nerviosa, pero hay que echarle ganas” (Reina Azucena Ramos Reyes, 18 años de edad y siete en El Reto, 2012).

Sus oficios o actividades, como jornaleros, campesinos, albañiles o estudiantes, no son un impedimento para ensayar y memorizar sus parlamentos. Los participantes organizan su tiempo conforme a sus actividades y dedican lo que les es posible para el estudio:

Rolando, capitán, es el delantero, es el más importante, es el que guía a los cristianos. Tiene el papel, podría decirse, más largo, a cada ratito estoy hablando, es uno de los principales. Pues es difícil aprenderse los diálogos... yo soy campesino y, en mis ratos libres que tengo, me pongo a estudiar una hora o media hora o quince minutos, cuando uno llega cansado de su trabajo o por otras cosas (Óscar Contreras, participa en El Reto desde los siete años, 2012).

Una persona puede desempeñar durante varios años el mismo personaje antes de cambiar de papel. Esto depende del número de años que permanezca dentro de la danza. El cambio de personaje implica aprenderse los diálogos del nuevo personaje y reidentificarse con éste:

Inicié en el papel de Ricarte de Normandía y lo llevé seis años. Su parte principal es ser el mensajero cuando los cristianos están en la torre y le lleva la noticia a Carlomagno de los presos. Lo tuve mucho tiempo este personaje y ya me lo aprendía bien, pero me tocó cambiar a otro. Ahora voy a desempeñar el papel de Oliveros, muchos le llaman la batalla principal, que es la batalla con Fierabrás, el hijo del Almirante, y es una de las batallas más largas e importantes de la obra. Tiene bastantes diálogos y sólo estudiando te lo puedes aprender... yo me pongo en las tardes cuando tiene un tiempo, pues soy campesino y tengo un bebé (Miguel Nolasco López, siete años participando en El Reto, 2012).

Yo vengo representando el papel de Fierabrás, el hijo del Almirante. Tengo 24 años participando con diferentes papeles: primero fue el de Marradas, con el que dilaté siete años, luego me subieron al papel de Galafre, que es el que está en el puente, y ahora estoy en el papel de Fierabrás, con el que tengo ocho años. Ahorita mismo, de todo el cuadro de actores soy el que tengo más tiempo. Inicié a los quince años (Magdaleno Félix Martínez Jiménez, 38 años de edad, 2012).



Vestuario de Moros. Fotografía: Javier Otaola Montagne, 2012

“¡Cuando el gusto es gusto... cueste lo que cueste!”

El vestuario

“Nomás pa’ que se hagan su traje ya está caro... pero el gusto es gusto, siendo de gusto, ¡cueste lo que cueste!” (Sotero Ramos Sánchez, 82 años, diez años en El Reto, 2012). Los vestuarios los elaboran los participantes según las posibilidades económicas y las habilidades para la costura. El participante puede dedicar semanas a su traje: desde la compra del material, su confección y diseño hasta su elaboración manual. Muchas veces lo apoyan su madre, hermanas o esposa en esta tarea y todo lo financia el participante o su familia: “para el vestuario nosotros compramos la tela, lo mandamos hacer y nosotros lo adornamos al gusto. Es costoso: mínimo te gastas dos mil pesos. La bordan o la bordamos a mano... y como somos cristianos, le ponemos virgencitas, cristos... lo que uno quiera, pero que sea cristiano” (Óscar Contreras, más de seis años participando, 2012). Igualmente, una vecina del pueblo dijo: “los gastos salen de uno mismo. Nos gastamos como unos 4,500 pesos, incluidos zapatos, vestido, material para el manto. El manto se puede usar más de una vez, depende de cómo se cuide” (madre de un participante, 2012).

Por su parte, el comité ha buscado apoyos económicos para el vestuario de los participantes; sin embargo, algunos participantes no lo consideran adecuado ya que el vestido es responsabilidad de cada participante; por lo tanto, los familiares se convierten en el principal apoyo del danzante: “a veces dices: ‘¡Híjole! No tengo dinero para ajustar para mi manto’ y te dicen tus

familiares: ‘Si te sale, nosotros te ayudamos’” (Bardomiano Álvarez Cortés, 53 años, miembro del comité, 2012). Asimismo se escuchó expresar: “¡ahora sale mi nieta de Ángel! y yo le digo que si Dios me presta vida, la veo salir de Reina. Yo ya le dije que si su papá no le quiere comprar algo: ‘¡Yo te visto y te compro lo que tú quieras!’” (Sotero Ramos Sánchez, 82 años, miembro de El Reto durante diez años, 2012).

En el vestuario del grupo de cristianos resalta el azul celeste y para los moros el rojo. Las capas se destacan por sus imágenes, algunas de ellas barrocammente elaboradas, con chaquira, lentejuelas, perlas y canutillo. En las capas de los cristianos son evidentes las imágenes de la Virgen de Guadalupe, la cruz, Jesucristo crucificado u otros elementos de la religión católica, pero también hay estrellas y mariposas. En las capas de los moros resaltan los dragones, las serpientes o los diablos, mientras que los participantes usan medias largas y calzan generalmente tenis, portan sus respectivos morriones y cascos y suelen usar un paliacate abajo del casco, el cual puede tener imágenes muy asociadas con la identidad mexicana, como el calendario azteca o la Virgen de Guadalupe.

La Reina tiene además dos vestuarios: uno para actuar como parte de los moros —por lo cual lleva un vestido rojo— y otro de color azul, que usa al convertirse al cristianismo cuando finaliza la obra. Algunos mantos han sido tan bien elaborados que han concursado a nivel estatal, como el de Magdalena Félix Martínez Jiménez, quien obtuvo el primer lugar hace unos siete años y su manto formó parte de una exposición en Cuernavaca, valorándose en aquel momento en 15 mil pesos.

Por medio de las fotografías antiguas y de los testimonios podemos decir que el vestuario no es un objeto estático, sino que ha experimentado cambios de acuerdo con modas y gustos del momento, aunque hay elementos que se mantienen:

ahora hay los cascós... el morrión de los moros no tenía careta, sólo era corona. Todos llevaban sus cabelleras ¡largas y bonitas!... y sus lentes oscuros que en las batallas se quitaban. Ahora ya no se usan los lentes... y los mantos eran normales... de terciopelo. Ahora se adornan más, son más elegantes. Los muchachos ven su manto —y como en los chinelos— le van agregando cosas (Bardomiano Álvarez Cortés, 53 años, miembro del comité, 2012).

También los lugares donde solía comprarse el material del vestuario han cambiado, pues antes se visitaban poblaciones ubicadas en el Estado de México y actualmente se compran en el municipio de Cuautla: “antes todo iba uno a comprar a Ozumba, los machetes, las coronas, ¡todo allá! Ahí había todo. Ahora va uno a Cuautla y en donde sea los hacen, pero antes allá en Ozumba” (Bardomiano Álvarez Cortés, 53 años, miembro del comité, 2012).

No siempre se puede conservar el vestuario, dado que la tela es un material perecedero; sin embargo, algunos participantes guardan partes del vestuario de sus abuelos o abuelas y si pueden los usan: “no se conserva todo pues se hace feíto... yo conservo lo que se lleva en la cabeza que es el morrión. Ése lo usó mi papá y luego yo lo ocupé y después lo ocuparon mis

hijos” (Leónides Nolasco Jiménez, 68 años de edad, 30 años en El Reto, 2012).

La indumentaria no se guarda sólo con el fin de reutilizarla, sino también por el aprecio y cariño a la persona que portó ese vestido u objeto; es decir, hay una identificación con la persona. Por ello, se considera un orgullo portar parte del vestuario que llevaron sus familiares sin importar que esa prenda ya no se encuentre en muy buen estado: “yo el primer año que salí fue con el manto de ella, ya estaba un poco deteriorado, pero ahora sí que nosotros hacemos las figuras y lo restauré con las mismas figuras que ella llevó y las saqué ese día, el primer año y fue para mí ¡un orgullo sacar el manto de mi abuelita que salió años en El Reto!” (Heriberto Castro Higuera, 31 años, participa desde los 15 años, 2012).

Los participantes guardan su vestuario hasta el final de sus días, porque, como ya mencionamos, la comunidad les despide como un miembro de El Reto, actividad que tiene un alto reconocimiento en su trayectoria de vida. Cuando alguien de El Reto fallece, la vestimenta se pone encima del ataúd y se convierte, de alguna manera, en la última prenda usada por esa persona:

cuando falleció mi papá se llevó toda su vestimenta porque él dijo: “Cuando fallezca, yo quiero darme la última vuelta en el campo de batalla” y fue con toda su vestimenta, encima de su ataúd, su capa, su corona... y con la música de El Reto. ¡Esas cosas que nunca se olvidan!, porque ese día, como él era muy amigable, se llenó todo el lugar (Sixto Castro Álvarez, 24 años, once años participando en El Reto, 2012).

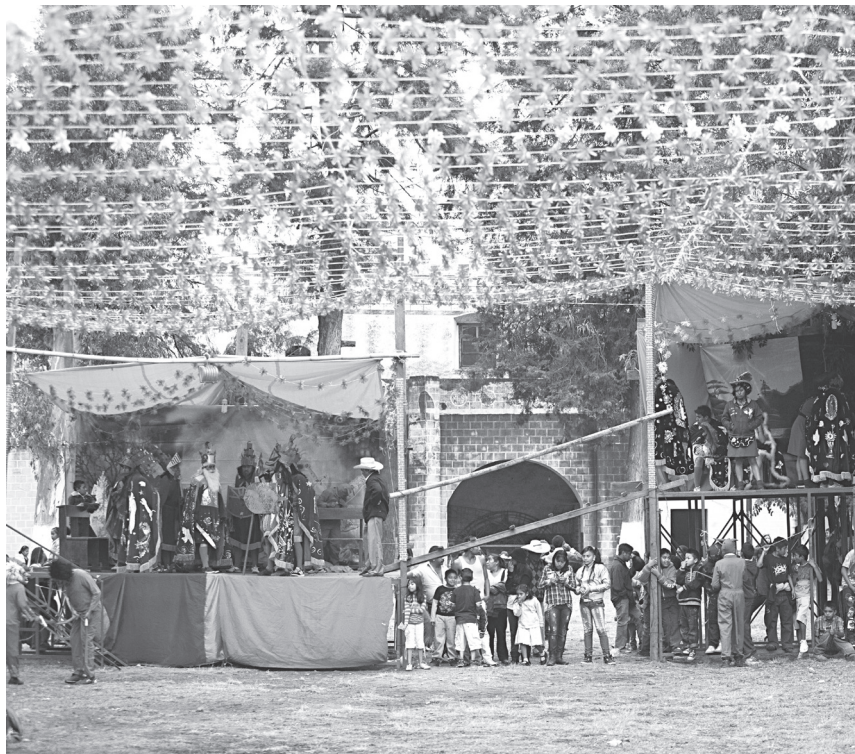
Escenografía e infraestructura de El Reto

La infraestructura para la escenografía de la danza se ha construido poco a poco. El grupo de danzantes y el comité cooperan para comprar la infraestructura escenográfica, como las lonas o el adorno que se pone a lo largo del atrio a manera de techo. El material para los templetes se obtuvo a partir de un sorteo que hizo el gobierno estatal unos años atrás.

En la escenografía de El Reto de Totolapan —como en otras partes de Morelos— resaltan dos templetes que representan los palacios donde gobierna cada rey: el de los cristianos (los azules) y de los moros (los rojos). La dualidad y oposición de los grupos de actores se expresa en el uso de estos dos colores; de hecho, los participantes suelen referirse a los grupos por colores más que por el nombre de cristianos o moros: los rojos o los azules.

Los palacios se encuentran ubicados en el atrio de la iglesia, uno frente al otro. Para cada palacio se imprime una imagen en una lona de varios metros, cuya imagen representa a cada grupo. La imagen de los moros generalmente es algún personaje tomado de alguna película de terror de Hollywood que representa el Infierno, mientras que para el templete de los cristianos suele aparecer en la lona una foto aérea del pueblo de Totolapan, que representa el Cielo.

El atrio —es decir, el campo de batalla— se encuentra dividido por los colores rojo y azul. En medio se halla un pequeño templete, donde se ubica un cañoncito y tiene la función de simular un puente. El comité evalúa cada año lo que hace falta para que la obra quede mejor representada. El



Palacio de los Moros. Fotografía: Javier Otaola Montagne, 2012

comité considera que hacen falta muchos elementos para desempeñar mejor la obra; también estima que debe haber micrófonos debido a que durante la obra hay una competencia de sonidos entre las tecnobandas y la música de otras danzas. Esta saturación de sonidos no permite que las voces de los actores se escuchen con la nitidez requerida y se pierde calidad en la obra.

“Esos toques vienen ya de atrás”

La música de El Reto en Totolapan

La música es un aspecto fundamental de los Retos. Sin ella, estas danzas-drama no habrían perdurado en el tiempo. Lamentablemente no contamos con investigaciones dedicadas a la música, pues por lo general se les ha considerado un mero acompañamiento, por lo cual desconocemos su historia y los cambios que han experimentado.

La obra musical —constituida por los denominados bailetos y toques— de El Reto de Totolapan la interpreta una banda de viento. A su vez, las distintas marchas que la conforman, destacan el carácter bélico de la obra: “la música ya viene de siglos atrás; mi papá fue actor de esa danza. Él hizo el papel de Carlomagno. Él sacó la obra de la historia de Carlomagno y esos toques vienen ya de atrás; ni mi papá sabía de dónde venían, pero los que se tocan en Totolapan son los toques originales” (Lauro Vivanco Vázquez, director de El Reto de Totolapan, 2010).

La música está presente en todo momento: desde que los actores salen el primer día de la casa de la reina al ritmo de *La Tregua* y se dirigen por las calles

de Totolapan hacia el zócalo para hacer el Desafío, donde se escucha la *Marcha dragona* o el *Paso veloz*. Cuando está el grupo de El Reto, el primer día en el atrio expone una coreografía bella y florida con el *Corte de campo* o se puede escuchar el *Bailete de la reina y sus tres damas* cuando ésta hace el saludo y presenta la danza. Escucharemos la música cuando se llevan a cabo las emocionantes batallas —generalmente iniciando con *La lanza*— o cuando sale el Ángel bailando con sus *Bailetes del ángel*. También cuando Guy de Borgoña es capturado y la banda interpreta el *Toque de Captura* o cuando muere el Almirante Balán y se interpreta el *Toque fúnebre*. Así, cada momento se representa musicalmente hasta que finaliza la obra.

También la banda de viento acompaña al grupo de El Reto con *La tregua* para ir a desayunar o a comer, pues deben ir danzando formados en dos filas hasta la casa que les brindará sus alimentos. Al finalizar los alimentos, la banda suele interpretar alguna melodía del dominio popular, con la cual algunas personas suelen bailar en el patio de la casa donde se tomaron los alimentos. Muchas veces, los vasallos bailan y crean un ambiente amistoso y relajado, en preparación para los momentos de tensión durante la puesta en escena del reto.

Tanto la música como la coreografía de la danza varían de un pueblo a otro, aunque pueden compartir algunos bailetes según la región. La música también podrá variar si se interpreta con banda de viento o si se toca flauta y tambor. Miguel Ángel Rubio reporta que a principios de la década de 1990, la música de El Reto de San Miguel Ajusco, Distrito Federal, la interpretaban dos músicos que tocaban un flautín transversal y un tambor

redoblante. Ambos músicos eran de San Miguel Ajusco y algunos habitantes del pueblo de Mexicaltzingo, Estado de México, les habían enseñado a tocar (Rubio, 1996:149).

En algunos lugares, los directores de otros Retos de Morelos —para atraer a su público— han modificado el guión musical al intercalar música de la radio comercial o sones de Chineló:

allá le tocan cualquier bailete y aquí no. Por ejemplo, Orages tiene su bailete, Ricarte otro bailete, Oliveros otro bailete y hay otras bandas que les tocan a los personajes cualquier bailete. Por ejemplo, la Reina tiene sus bailetas, aparte las damas sus bailetas; por ejemplo, cuando llevan sus canastas tiene que ser un bailete especial... el original. Por allá por mi tierra (San Juan Tehuistitlán) ya le meten de todo ¡hasta *Camarón pelao* le ponen a las damas! ¡Y eso no es! ¡*Juan Pirulero* también lo meten para que bailen los rojos, los moros y ése no es! Ellos tienen sus bailetas aparte. Por ahí por esos rumbos por San Rafael, San Juan u Oacalco es el mismo libro, pero ya no son los bailetas y ni le toman en cuenta la relación entre lo que hablan y la música, ¡ni se la saben! La gente se aburre si sólo están toque y toque y yo veo que aquí en Totolapan no, aquí está relleno, lleno, lleno de gente... observando lo que pasa (Gabino Castro Gonzaga, 80 años de edad, guía y trompetista de El Reto, 2011).

En otros lados cuando salen a comer les tocan *El piojo y la pulga*... ¡pues qué es eso! Pero bueno, cada quien decide, ¿verdad? (Lauro Vivanco Vázquez, director de El Reto de Totolapan, 2011).

En Totolapan podemos escuchar estos toques originales gracias a que Gabino Castro Gonzaga —mejor conocido como *don Lalo*— memorizó y conoció El Reto desde muy joven: “ese señor (don Lalo) ¡se sabe exactamente todos los toques! Y les da la salida a los músicos, o sea, es un guía de la banda. Les toca el toque que va a ser y ya la banda se sigue. Él no pierde la tradición original y es por eso que se le habla, por eso es que se le invita aquí a Totolapan (Lauro Vivanco, director de El Reto de Totolapan, entrevista realizada en 2010).

Gabino Castro memorizó la música al asistir a El Reto de su natal San Juan Tehuistitlán, Estado de México: “cuando ya tenía como cuatro o cinco años tocando la trompeta me empezaron a llamar, pero más antes iba yo a escuchar la danza y se me quedaban los toques, y luego ya cuando me empezaron a llamar, pues ya se me fueron grabando todos. Y veía yo las señas que les hacía el maestro (el director) ¡y se me quedaba todo! [risas] (Gabino Castro, 80 años de edad, guía y trompetista de El Reto, 2011).

Esta forma de aprender y recordar la música es una práctica que poco se mantiene entre los músicos más jóvenes. La mayoría de ellos —aunque han tocado esta música durante varias ferias— no recuerdan la obra musical completa, ni conocen las señas que hace el director al guía de los músicos.

Durante mucho tiempo la banda que tocó en El Reto de Totolapan no era de este pueblo. Actualmente los músicos que interpretan la música son de ahí, pero aún dependen de don Gabino:



Una de las bandas visitantes para tocar en El Reto. Fotografía: Valente de la Rosa Cortés, proporcionada por Paula Galicia

antes venía un señor de San Juan, que ya no vive, llamado Paulino Castillo. Él sabía los toques y luego ya vino su nieto Crescencio Guzmán, venía también y traía dos músicos; de aquí era la banda, pero él traía dos guías y se les grabó más o menos. Después me fueron a ver ¡hasta allá! Fue don Lauro y otro señor, y don Lauro me dijo: “A ver, quiero saber cuáles son sus cantos, cuáles son sus batallas, cuáles son sus bailetos” y ya se las empecé a tararear y

dijo: “¡Ah!, ¡pues éstos son los que queremos! ¡los originales, pues!, ¡que se toquen los originales!...” (Gabino Castro Gonzaga, 80 años de edad, guía y trompetista de El Reto, 2011).

Como señala Miguel Ángel Rubio, la función de la música es delimitar melódica y rítmicamente los diversos pasajes de la obra. Cada toque acompaña acciones específicas, como las batallas, los traslados de un campo a otro, etcétera. La música también sigue un guión rígido o muy bien definido, mientras que en el libreto están especificados los momentos y el orden en el cual se debe ejecutar la música (Rubio, 1996:153).

La música orienta los sentimientos del público como los de danzantes en cada momento



Don Lalo, quince años como músico guía de El Reto, en Totolapan. Fotografía: Georgina Flores, 2010

de la obra. Los toques, batallas, cantos, llanto, marchas, toques de guerra, toques fúnebres o bailes son sentimientos colectivos hechos música. A su vez, la música modela e indica las emociones que debe expresar el personaje y lo que han de sentir los espectadores. Esta música permite al público identificarse con lo que expresa el personaje o con la escena del momento, lo cual genera sentimientos compartidos en un mismo tiempo y espacio.

La música interviene cuando no hay diálogos y marca los momentos de cambio de personajes, de escenas, de planos de acción, etcétera; además, tiene un papel protagónico porque establece *un* diálogo con el público espectador y con el grupo de actores. Cuando un director de la obra reconoce el papel protagónico y belleza de esta música, es mucho más difícil que permita su modificación.

El señor Gabino guarda un profundo respeto por el reto de Totolapan, pero sobre todo considera que la música no debe cambiar porque el reto es no sólo una obra teatral, sino también una danza que se realiza para el Señor Aparecido de Totolapan: “los de mi pueblo (San Juan Tehuistitlán) me vinieron a contratar para que tocara en El Reto, pero me dijeron que tocara cumbia y les dije: ‘¿Cómo que cumbia?’ ‘¡Nooo, yo así no me comprometo, hay que tocar lo auténtico, pues El Reto es una danza...!’” (Gabino Castro Gonzaga, 81 años de edad, guía y trompetista de El Reto, 2011).

Gabino Castro Gonzaga
Guía de la música de El Reto

Gabino Eulalio Castro Gonzaga nació en San Juan Tehuistitlán, Estado de México, el 25 de octubre de 1931, día de san Gabino. Sus padres fueron Severiano Castro Estrada y Rosa Gonzaga Vega, quienes se dedicaban al campo, además de vender atoles en su pueblo. Su padre también tocaba la trompeta, pero falleció a los 35 años de edad por un rayo que cayó cuando él trabajaba en el campo: “Se fueron a trabajar a un pueblo que se llama Santiago Tepopula al campo... hicieron un mogote de milpa con olote porque vieron las nubes y que ya iba a llover. Cuando empezó a llover, ahí les pegó un rayo... eran cuatro y dos murieron. Su patrón y él murieron, y el papá del patrón y un niño de cinco años no murieron, nomás los aventó el rayo” (Gabino Castro Gonzaga, 80 años de edad, guía y trompetista de El Reto, 2011).

Don Gabino también es campesino y a sus 81 años todavía cultiva en tierras ejidales maíz, frijol y haba. Agarró el gusto por la música desde muy pequeño al ver a su padre tocar la trompeta cuando éste regresaba de trabajar en el campo: “él no quería que yo fuera músico, pero cuando iba a ensayar me pegaba a él y veía cómo tocaba y le copié... y cuando no estaba él, agarraba la trompeta y empezaba a pitar y sentía yo que sí le sabía... ya después pues estudié, pero no mucho, como unas doce lecciones (del método Hilarión Eslava)” (Gabino Castro Gonzaga, 80 años de edad, guía y trompetista de El Reto, 2011).

En Totolapan se conoce al señor Gabino como don Lalo, porque además de Gabino tiene el nombre de Eulalio y de ahí se derivó el diminutivo Lalo. Don Lalo solía tocar música popular (como boleros, tango, *swing* y danzón) en orquestas de la época, como la llamada Estrella del Sur en Ozumba y recuerda que el sobrenombre que tenía en aquel entonces como músico era el de *el Negro*: “Soy Eulalio, pero me decían Lalo y fui conocidísimo como Lalo, pero de apodo *el Negro* (Gabino Castro Gonzaga, 81 años de edad, guía y trompetista de El Reto, 2011).

Además de las orquestas, *el Negro* también ha dedicado gran parte de su vida a tocar en los retos y chinelos de las fiestas de la región. En cada pueblo que toca ha permanecido por lo menos una década. En el pueblo de San Rafael tocó durante quince años y en Totolapan lleva otros quince como guía de la banda; es decir, ha sido músico de Retos de la región, aproximadamente durante 30 años, además de tocar sonos de chinelo en las fiestas patronales:

trabajé muchos años en El Reto; nomás en un pueblo que se llama San Rafael dilaté quince años y me regalaron un diploma por todos los años de tocar. También sé muchos toques de chinelo... en Juchitepec toqué, en Tepetlixpa, en Ozumba, en San Rafael, Estado de México. 32 años nomás tocando chinelo, pero nomás cada año, cada 24 de octubre, que es el día del señor San Rafael, y también me regalaron un reconocimiento por 32 años actuando el chinelo (Gabino Castro Gonzaga, 81 años de edad, guía y trompetista de El Reto, 2011).

Toques y bailetes de El Reto de Totolapan

La música puede variar considerablemente entre una población y otra, aunque ambas sean vecinas. Esto puede deberse, en parte, al proceso de cómo llegó El Reto a un pueblo, pues según de donde se haya transmitido esta tradición es la que se seguirá y tratará de mantenerse.

La variabilidad de la música puede encontrarse en distintos aspectos, como el tipo de instrumentos y agrupación musical que la interpreta. Por ejemplo, Beutler refiere que en San Lucas Atzala, Puebla, la música se toca con banda de viento y chirimías. En el momento de su investigación, la banda estaba conformada por: cuatro chirimías, cuatro clarinetes, cuatro saxofones, cuatro trompetas, cuatro trombones, un tambor grande, una tarola y un platillo (Beutler, 1984: 146). Por su parte, en El Reto de San Miguel Ajusco, Distrito Federal, Miguel Ángel Rubio (1996: 53) identificó nueve unidades musicales; en tanto que en El Reto de Totolapan identificamos 55 piezas. Igualmente, así como Miguel Ángel Rubio notó que los nombres o denominaciones que se dan a las melodías corresponden a los actos o a los desplazamientos que efectúan los danzantes, nosotros también encontramos este rasgo en Totolapan, incluso algunos personajes poseen su propia música, por lo cual ésta lleva el nombre de los personajes correspondientes.

Interesante es lo descrito por Gisela Beutler respecto a la alta frecuencia con que se mencionan los instrumentos en el guión de la obra durante la representación. La autora menciona que las siguientes frases se refieren a los instrumentos, en la *Historia de Fernando y Alamar*, escenificada en el estado de Puebla (Beutler, 1984: 147):

Para referirse a la trompeta:

Métrico iris de honor

Idioma de los vientos

Antes de una embajada:

Suenen cajas y clarines

Vamos a hacer tu mandado

Para otra embajada:

Vamos, famoso Ygolante

Al son del pito y el tambor

Cuando los cristianos inician un combate:

Suenen los tambores

Y que muera el enemigo

De acuerdo con dicha autora, la música guarda relación con la música militar de tradición mexicana o española de los siglos XIX y XX (Beutler, 1984: 146); sin embargo, aún hace falta una investigación más amplia que permita tener más elementos para explicar, por ejemplo, dónde, cómo, cuándo y por quién o quiénes fue compuesta, así como analizar los cambios que ha experimentado esta música en la región o, como señala Beutler: “establecer si hay o no relación con la música de las morismas españolas, donde la ‘Marcha Mora’ es un término musical bien establecido” (Beutler, 1984: 150). De igual forma, se requiere



Grabación de la música de El Reto. Fotografía: Cástulo Alarcón, 2011

profundizar en los aspectos coreográficos de esta danza e investigar la estrecha relación que existe entre el cuerpo, la dramatización y la música.

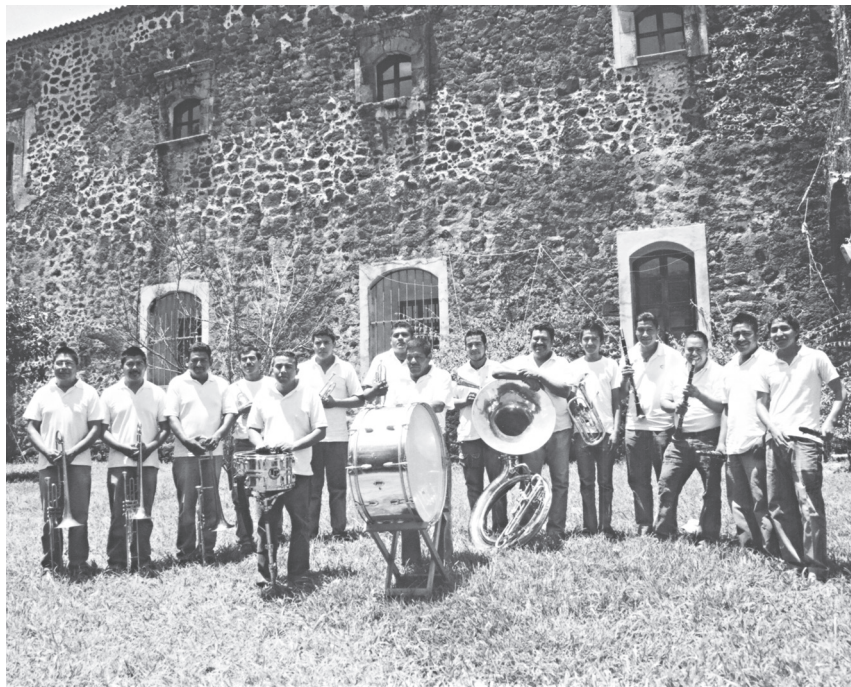
La banda de alientos que toca en El Reto de Totolapan se conforma generalmente por catorce músicos: tres trompetas, tres trombones, dos cla-



Grabación en el huerto de la iglesia. Fotografía: Cástulo Alarcón, 2011

rinetes, una tuba, una armonía o saxor, una tarola, una tambora, unos platillos y el guá, que es Gabino Castro con su trompeta.

A continuación presentamos la música de El Reto organizada en toques, bailetes, marchas, batallas y cantos, los cuales describieron Lauro Vivanco



Músicos que participaron en la grabación. Fotografía: Cástulo Alarcón, 2011

Vázquez y Gabino Castro Gonzaga. Es importante mencionar que para grabar la música de El Reto realizamos los domingos cuatro sesiones de trabajo, en la que participaron Lauro Vivanco Vázquez, Gabino Castro Gonzaga, Ernesto Cervantes Pérez —músico de la banda los Nuevos Santa Cecilia—, Araceli Martínez Vergara y la que escribe este texto. En dichas sesiones, don Lauro, con el guión de la obra en mano, hizo una amplia descripción de qué música correspondía a cada parte de la obra. En el libreto se especifica el nombre de la música tocada para cada escena, pero no aparece escrita en notas musicales; por lo cual, toda la música sólo la recuerdan Lauro y Gabino. Por su parte, don Gabino Castro marcaba con su trompeta los sonidos de los toques correspondientes, mientras que Ernesto Cervantes Pérez —quien además de ser músico, es campesino y estudia Ingeniería— grababa con su computadora portátil los sonidos emitidos por la trompeta de don Lalo. Tanto Ernesto como sus hermanos Otilio y David tocaron durante varios años en El Reto de Totolapan —con la banda de su abuelo Ernesto Cervantes, los *Nuevos Santa Cecilia*. Don Ernesto Cervantes (q.p.d.) fue una persona muy comprometida con las tradiciones de su pueblo y solía aceptar tocar por una módica cantidad económica los cuatro días con su banda cuando había feria.

Es importante mencionar que durante las cuatro sesiones de trabajo, tanto don Lauro como don Gabino no dejaron de resaltar la belleza de la obra *Los Doce Pares de Francia* y de la música, lo cual daba muestras claras de su aprecio y compromiso por esta tradición.

Una vez registrados todos los toques de la obra, Ernesto emprendió la tarea de transcribir en notas musicales cada uno de los toques o bailetos. La

grabación de la música se llevó a cabo durante dos días en un espacio muy apreciado por los habitantes de Totolapan: la huerta de la iglesia de San Guillermo.

Para identificar o nombrar cada uno de los toques se usaron los nombres que tanto el director como el músico guía usan para referirse a la música. Es importante señalar que la música se repite según el momento de la obra, a saber:

La tregua 1 y 2³

La cadena

Paso veloz

Corte de campo

Diana de moros

Marcha dragona

Marcha: Marinos mexicanos

Batallas, de las cuales la primera se conoce como *La lanza*: 1, 2, 3, 4, 5 y 6

Bailete de la Reina

Bailete del saludo a la reina y sus tres damas

Bailetes de damas: 1, 2, 3 y 4

Bailetes del ángel 1 y 2

Bailetes de cristianos: 1, 2, 3 y 4

³ Al no tener nombres específicos, a algunas piezas musicales se les asignó un número para diferenciarlas.

Bailetes de Moros 1, 2, 3, 4, 5 y 6
Bailete de Brutamontes
Bailete de Orajes
Bailete de Ganalón
Bailete del Almirante para dejar a Galafre en el puente
Canto 1
Canto llanto
Canto de despedida de Fierabrás
Canto de Floripes a los cristianos
Toque de Ricarte
Toque de Oliveros
Toques de vencimiento 1 y 2
Toque de prisión
Toque de captura
Toque fúnebre
Toque de viandas
Toque de encantamiento
Toque de batalla de la torre
Toque de captura
Toque de guerra 1 y 2
Toque de levantamiento de campo
Toque de despedida de los generales moros
Despedida de los Doce Pares de Francia

Mantener la tradición: ¿ése es el reto!

Totolapan ha conservado la tradición de El Reto, especialmente de su música cuya antigüedad puede rebasar los cien años. Muchas han sido las personas y las voluntades que intervinieron para que esto sucediera. En los últimos quince años —tiempo en el cual se han llevado a cabo innumerables cambios socioeconómicos en la región—, Lauro Vivanco Vázquez y Gabino Castro Gonzaga, herederos de esta tradición teatral y dancística, han sido pilares para mantener la danza de El Reto y su música. Por su parte, el público totolapense ha sido muy importante en la continuidad de esta música, pues —a pesar de que Totolapan ha modificado su música tradicional— para esta danza exige que la música se interprete como sus padres y abuelos la conocieron.

La dimensión religiosa y sagrada que tiene esta danza y que se manifiesta de múltiples formas y en distintos momentos como se describió (en el diseño del vestuario, en la memorización del guión, en la visita al Cristo Aparecido en la iglesia, al ofrendar el esfuerzo y el cansancio, al encender veladoras antes de iniciar la obra, etcétera.), dificulta de alguna manera la inclusión de cambios radicales tanto en el guión de la obra como en la música, es decir, su dimensión sagrada impide incorporar música de la radio comercial e incluso sones de chinelo que, por muy tradicionales que sean en el estado, no forman parte de la música tradicional de la danza de El Reto.

No obstante lo anterior, la continuidad de esta música y de esta danza no está garantizada; habrá que estar alerta para enfrentar los distintos retos

que les aguardan, pues los *desafíos* se presentan a menudo. Las tradiciones se mantienen vivas sólo cuando los pueblos lo deciden y la gente las practica, y no cuando se utilizan para atraer al turismo o para mostrarlas en la televisión; ya que el verdadero sentido de las tradiciones se encuentra en el seno mismo de su comunidad:

¡No hay que dejar caer la obra,
no hay que dejar caer las tradiciones,
que siga, que siga la tradición!
(Félix Martínez Jiménez, 24 años danzando en El Reto)



El grupo de El Reto durante la procesión del Señor Aparecido. Fotografía: Javier Otaola Montagne, 2012

Participantes de El Reto 2012

Personaje	Nombre	Edad	Ocupación
<i>Moros</i>			
Almirante Balán	Isaí Ramos Burgos	24	Profesor
Fierabrás	Magdaleno Félix Martínez J.	38	Campesino
Clarión	Sergio Castro Higuera	28	Albañil
Galafre	Félix Hernández Salinas	36	Mecánico
Brulante	Heriberto Castro Higuera	31	Albañil
Brutamontes	Enrique Castro Zamora	24	Jornalero
Marpin El Encantador	Eduardo David Jiménez Pérez	21	Mecánico
Ténebre	Félix Castro Higuera	32	Albañil y plomero
Orages	Noé Ramos Reyes	19	Albañil
Marradas	Alfonso Castro Álvarez	18	Jornalero
Sortibrán	Ignacio Higuera Galicia	18	Jornalero
Lucafer	Alexis Sánchez Jiménez	15	Estudiante
Mahoma	Víctor Fernández Nolasco	32	Campesino
Reina Floripes	Reina Azucena Ramos Reyes	18	Estudiante
Amalia	Lizeth Vivanco Álvarez	14	Estudiante
Celia	Isamar Burgos Gil	16	Estudiante
Bosterlina	Daniela Castillo Jiménez	13	Estudiante

Personaje	Nombre	Edad	Ocupación
<i>Cristianos</i>			
Carlomagno	Samuel Livera Mos	45	Jornalero
Oliveros	Miguel Nolasco López	36	Campesino
Ricarte	Sixto Castro Álvarez	24	Construcción
Rolando	Óscar Contreras Hernández	27	Albañil
Guy de Borgoña	Santiago Ponce Saldaña	26	Albañil
Ojer de Danois	Ubaldo Pérez Ramírez	23	Campesino
Regner	Gustavo Muñoz Gutiérrez	24	Albañil
Duque de Naimes	Genaro Burgos Cortés	44	Comerciante
Alor	Cipriano Durán Ponce	22	Campesino
Ganalón	José Eduardo Aniceto Carranza	16	Estudiante
Gerard de Nondier	Luis Alberto Rosas Saldaña	17	Construcción
Ángel	Belén Ramos Rodríguez	13	Estudiante

Comité Organizador 2012

Bardomiano Álvarez Cortés
Ambrosio Granados Pérez
Pedro Hernández Mos
Félix Hernández Salinas
Magdaleno Félix Martínez Jiménez
Antonio Nava Martínez
Sergio Vergara Beltrán

Lauro Vivanco Vázquez
Director de El Reto

David Granados Cedillo
Subdirector de El Reto

Gabino Eulalio Castro Gonzaga
Guía de la banda de viento

*Músicos participantes en la grabación de la obra musical
Los Doce Pares de Francia (El Reto)*

Totolapan, Morelos, 11 y 12 de agosto de 2011

Nombre	Edad (años)	Instrumento que ejecuta
Luis Bernardo Alfaro Acatitla	16	Saxor
Cruz Arenas Hernández	18	Saxor
Antonio Carranza Sánchez	30	Clarinete
David Cervantes Pérez	20	Trompeta
Ernesto Cervantes Pérez	28	Trombón
Otilio Cervantes Pérez	26	Trombón
Ignacio Coronado Ramírez	23	Trompeta
Primo Fernández Martínez	56	Tambora
Darwin Gilberto Gloria Jiménez	21	Trompeta
Marco Antonio Granados Cedillo	33	Trombón
Jorge Martínez Sánchez	17	Trompeta
Noé Orestes Martínez Vergara	27	Clarinete
Nicolás Emiliano Martínez Vivanco	47	Trompeta
José Guadalupe Pérez Luna	15	Clarinete
Marcelo Ramírez Castro	44	Tuba
Valentín Salazar Zamora	31	Tarola
Miguel Ángel Villanueva Barragán	18	Platillos
Daniel Vivanco Jiménez	24	Clarinete



Bibliografía

- ALFARO, Alfonso, *Moros y cristianos. Una batalla cósmica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- ÁLVAREZ-CIENFUEGOS, Juan, *La cuestión del indio: Bartolomé de las Casas frente a Ginés de Sepúlveda. Visión ética, jurídica y religiosa del indio en la polémica de Valladolid, 1550*, Morelia, México, Jitanjáfora, 2006.
- ARACIL, Beatriz, “Evangelización y teatro en la Nueva España: implicaciones ideológicas de un discurso sincrético”, en Rodríguez, Ileana y Martínez, Josebe (eds.), *Estudios transatlánticos poscoloniales. II. Mito, archivo, disciplina: cartografías culturales*, Barcelona/ México, Anthropol/ Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 343-367, 2011.
- ARAIZA, Elizabeth, “¡Eso no es teatro!... Además, así no son los indígenas. Notas acerca del relativismo en la interpretación de las artes de la escena”, en *Revista Relaciones*, vol. XXX, México, El Colegio de Michoacán, otoño de 2009, pp. 99-138.
- BAUMANN, Roland, “Expresión tlaxcalteca de autonomía y drama religioso en el siglo XVI”, en *Aracil*, 2011: pp. 343-367.
- BEUTLER, Gisela, “La historia de Carlomagno o Los Doce Pares de Francia”, en *La historia de Fernando y Alamar. Contribución al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla (México)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, GMBH, 1984, pp. 23-28.
- BLUNNO, Mery, “El teatro campesino tradicional en Morelos”, en *Los Doce Pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches*, Morelos, Mexico, Gobierno del estado de Morelos, 1994, pp. 6-27.
- BONFIGLIOLI, Carlo y Jesús Jáuregui, “Introducción: el complejo dancístico-teatral de la Conquista”, en Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista. I. México contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, pp. 7-30.
- CAMPOS, Rubén, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928.
- CARVALHO-NETO, Paulo de, “Concepto y realidad del teatro folklórico latinoamericano”, en Luzuriaga, Gerardo (ed.), *Popular Theater for Social Change in Latin America*, USA, UCLA, pp. 125-143, 1978.

- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Barcelona, Planeta, 1992.
- FERRÉ, Methol et al., *Pueblo e Iglesia en América Latina*, Bogotá, Ediciones Paulinas, 1973.
- GARCÍA, Rosío, Alma Campos y Mario Liévanos, *Totolapan. Raíces y testimonios*, Morelos, México, UAEMor, 2000.
- GIMÉNEZ, Gilberto, *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, Centro de Estudios Ecueménicos, México, 1978.
- HODGKINSON, Will, *The Ballad of Britain. How Music Captured The Soul of a Nation*, Londres, Pórtico, 2009.
- IZQUIERDO, Ricardo, “Fiesta y ocio en las ciudades castellanas durante la Edad Media”, en Palma Martínez-Burgos y Alfredo Rodríguez (eds.), *La fiesta en el mundo hispánico*, España, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 185-212.
- JÁUREGUI, Jesús, “Santiago contra Pilatos: ¿la reconquista de España?”, en Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista. I. México Contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, pp. 165-204.
- KOBAYASHI, José María, *La educación como conquista: empresa franciscana en México*, México, El Colegio de México, 1974.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, “Teatro náhuatl prehispánico”, pp. 121-147, 1959, en <http://cdigital.uv.mx>
- LLORCA-ALBERT, Marlene y José González, (eds.), *Moros y cristianos. Representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo occidental*, Toulouse, Granada, Presses Universitaires du Mirail, Diputación de Granada, 2003.
- MONTOYA, Matilde, *Estudio sobre el baile de la Conquista*, Guatemala, Universidad de Guatemala, 1990.
- MORAYTA, Miguel, “Los Doce Pares de Francia. Una obra popular de evangelización, recreación y valores tradicionales” en *Los Doce Pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches*, Gobierno del Estado de Morelos, Morelos, 1994, pp. 28-59.
- PICOT, Guillaume, *La Chanson de Roland*, t. I, Francia, Larousse, 1972.
- PIGA, Domingo, “El teatro popular: consideraciones históricas e ideológicas”, en Luzuriaga, Gerardo (ed.), *Popular Theater for Social Change in Latin America*, USA, UCLA, pp. 3-22, 1978.
- REVILLA, Ulises, “La chilena mixteca transnacional”, en Besserer, Federico y Michael Kearney (eds.), *San Juan Mixtepec. Una comunidad transnacional ante el poder clasificador y filtrador de fronteras*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa/ Juan Pablos/ Fundación Rockefeller/ Universidad de California Riverside, 2006, pp. 237-280.
- RICARD, Robert, “Contribution a l'étude des fêtes de moros y cristianos au Mexique”, en *Journal de la Societé des Américanistes*, XXIV, 1932, pp. 51-84.

- RODRÍGUEZ, Salvador, “Las fiestas de moros y cristianos en Andalucía”, en *Gazeta de Antropología*, 1984, <3 <http://hdl.handle.net/10481/13793>>
- RUBIO, Miguel Ángel, “Las gestas de caballería: Los Doce Pares de Francia”, en Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista. I. México contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, pp. 145-164.
- SÁNCHEZ RESÉNDIZ, Víctor, *De rebelde fe*, Cuernavaca, Morelos, Instituto de Cultura de Morelos, 2006.
- STEN, María, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México, Universidad Veracruzana, 1982.
- SÚASTEGUI, Francisco Omar, “Tradición cultural nahua en el teatro popular comunitario”, en Morayta, Luis Miguel (coord.), *Los pueblos nahuas de Morelos. Atlas etnográfico: Tohuaxca, Togente. Lo nuestro, nuestra gente*, Morelos, México, Gobierno del estado de Morelos/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, pp. 337-347.
- WARMAN, Arturo, *La danza de moros y cristianos*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.

Fotógrafos



Cástulo Alarcón
(Tlayacapan, 1938)

Es un reconocido y solicitado fotógrafo de la región de Tlayacapan, Morelos. Desde hace más de veinte años ha fotografiado El Reto de Totolapan con su cámara de rollo 135 mm; aunque también, cuando se requiere, utiliza su cámara digital. Años atrás, por solicitud de don Lauro Vivanco, filmó El Reto varias veces en casete tipo Beta y luego en VHS. De esta actividad don Cástulo opina: “¡Es cansado... pero cansado!” Durante treinta años trabajó como extra en distintos estudios de filmación, como los Churubusco, Azteca y Plaza, y desde 1968 se dedica a la fotografía. Ha registrado diversos acontecimientos: jaripeos, carnavales, fiestas patronales, peregrinaciones del Señor de Chalma, bodas, quince años, bautizos y hasta pasteles de cumpleaños; es decir, ha capturado con su cámara momentos esenciales de la vida social de los Altos de Morelos.



Javier Otaola Montagne

(Ciudad de México, 1976)

Estudió la licenciatura y la maestría en Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2009 publicó un texto sobre el Cristo

Aparecido de Totolapan, en la revista *Estudios de Historia Novohispana* del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. Desde 2006 se ha dedicado a registrar fotográficamente las costumbres y vida cotidiana de Totolapan, Morelos. Es común ver a Javier por las calles del pueblo, con sus cámaras, seleccionando y deteniendo en imágenes el tiempo de los totolapenses; también se le puede ver cuando participa en las distintas festividades, cargando una enorme cruz junto con otros o comiendo y disfrutando con mayordomos y pobladores.

Los Doce Pares de Francia. Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos / Investigación y textos, Georgina Flores Mercado : Javier Otaola Montagne : Lauro Vivanco Vázquez – México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

Dos fonogramas en disco compacto : aleación metálica (1:57:30 hrs.) + 1 libro (196 p. : fotos : Incluye bibliografías). – (Testimonio Musical de México, número 58).

Disco 1. 1. Palabras de don Lauro, director de El Reto : Caminos de Michoacán (Autor, Bulmaro Bermúdez) : Presentación, Carlomagno y Los Doce Pares de Francia : Buenos días paloma blanca (Intérprete, Grupo de chirimía) : Desafío : Honor y gloria a Jesús : Las mañanitas : Canto de despedida a Fierabrás : Palomitas de maíz (Autor, Gershon Kingsley) : Canto y toque de Ricarte : Los Doce Pares de Francia, paso veloz y campanas.

Disco 2. 1. Tregua (1) – 2. Tregua (2) – 3. Toque de guerra (1) – 4. Toque de guerra (2) – 5. Marcha dragona – 6. La cadena – 7. Paso veloz – 8. Batalla “La lanza” – 9. Batalla (2) – 10. Batalla (3) – 11. Corte de campo – 12. Bailete de saludo de la reina a sus tres damas – 13. Marcha “Marinos mexicanos” – 14. Canto – 15. Diana de moros – 16. Bailete de Brutamontes – 17. Canto de despedida de Fierabrás – 18. Toque de Ricarte – 19. Toque de Oliveros

– 20. Batalla (4) – 21. Batalla (5) – 22. Batalla (6) – 23. Bailete del ángel (1) – 24. Bailete del ángel (2) – 25. Toque de vencimiento (1) – 26. Bailete de moros (1) – 27. Bailete de moros (2) – 28. Bailete de moros (3) – 29. Toque de prisionero – 30. Toque de captura – 31. Bailete de moros (4) – 32. Bailete de cristianos (1) – 33. Bailete de cristianos (2) – 34. Bailete de moros (5) – 35. Canto llanto – 36. Bailete de cristianos (3) – 37. Bailete de cristianos (4) – 38. Toque fúnebre (muerte) – 39. Bailete de moros (6) – 40. Bailete de damas (1) – 41. Canto de Floripes a los cristianos – 42. Bailete de damas (2) – 43. Bailete de la reina (1) – 44. Bailete de damas (3) – 45. Bailete de damas (4) – 46. Toque de viandas – 47. Bailete de la reina (2) – 48. Toque de batalla en la torre – 49. Toque de encantamiento – 50. Bailete de Orajes – 51. Toque de vencimiento (2) – 52. Bailete de Ganalón – 53. Toque de levantamiento del campo – 54. Toque de despedida de los generales moros – 55. Despedida de Los Doce Pares de Francia

Cuidado de la edición: Benjamín Muratalla : Dolores Ávila Hernández : Omar Quijas Arias.

Grabación: Diego Alonso López Hernández : Omar Quijas Arias.

Matriz: Diego Alonso López Hernández.

Fotografía: Cástulo Alarcón y Javier Otaola Montagne.

Diseño de portada y formación de interiores: Arturo Macías.

ISBN 978 607 484 423 8

Resumen: “La historia de Los Doce Pares de Francia tiene sus antecedentes en la tradición épica literaria carolingia, la cual está conformada por un sinnúmero de poemas y novelas que se escribieron en torno a la figura de Carlomagno, en la Edad Media. Los Retos, como popularmente se conoce en Morelos a estas danzas-drama, se han conservado y transmitido de generación en generación y forman parte de la vida ceremonial y comunitaria de los pueblos de este estado”.

Español.

Totolapan, Morelos.

1. Música Tradicional – México. 2. Danza – Tradicional. 3. Estudios Musicales – México.

Serie Testimonio Musical de México
Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia

1. Testimonio Musical de México
2. Danzas de la Conquista
3. Música huasteca
4. Música indígena de Los Altos de Chiapas
5. Música indígena del Noroeste
6. Sones de Veracruz
7. Michoacán: sones de Tierra Caliente
8. Banda de Tlayacapan
9. Música indígena de México
10. Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
11. Música indígena del Istmo de Tehuantepec
12. Banda de Totontepec, mixes, Oaxaca
13. Cancionero de la Intervención francesa
14. Música de los huaves o mareños
15. Sones de México. Antología
16. Corridos de la Revolución. (Vol. 1)
17. Música campesina de Los Altos de Jalisco
18. El son del sur de Jalisco. (Vol. 1)
19. El son del sur de Jalisco. (Vol. 2)
20. Corridos de la Rebelión cristera
21. Música de la Costa Chica
22. Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche

23. *In Xóchitl In Cuícatl*. Cantos y música de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero
24. Abajeños y sones de la fiesta purépecha
25. Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño
26. Corridos de la Revolución. (Vol. 2. Corridos zapatistas)
27. Fiesta en Xalatlaco. Música de los nahuas del Estado de México
28. *Lani Zaachila yoo*. Fiesta en la Casa de Zaachila
29. Tesoro de la música norestense
30. Voces de Hidalgo: la música de sus regiones. (Dos discos.)
31. Dulcería mexicana; arte e historia
32. Música popular poblana
33. Soy el negro de la Costa. Música y poesía afromestiza de la Costa Chica
34. Festival costeño de la danza
35. Los concheros al fin del milenio
36. No morirán mis cantos. Antología. (Vol. 1)
37. Suenen tristes instrumentos. Cantos y música sobre la muerte
38. Atención pongan señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica
39. A la trova más bonita de estos nobles cantadores. (Grabaciones de Raúl Hellmer en Veracruz)
40. La Banda Mixe de Oaxaca. (Premio Nacional de Ciencias y Artes 2000)
41. *Xquele'm Tata Dios*. Cantos y música del Oriente de Yucatán
42. Guelaguetza: dar y recibir, tradición perenne de los pueblos oaxaqueños
43. Evocaciones de la máquina parlante. Albores de la memoria sonora en México
44. Manuel Pérez Merino. Grabaciones al piano del Cantor del Grijalva
45. *Xochipitzahua*. Flor menudita. Del corazón al altar. Música y cantos de los pueblos nahuas
46. *Yúmare o'oba*. Música ceremonial de los pimas de Chihuahua

47. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la Catedral de Guadalajara. (Vol. I. Dos discos)
48. Música de nuestros pueblos. (Archivos de Samuel Martí)
49. Músicos del Camino Real de Tierra Adentro. (Dos discos)
50. En el lugar de la música. 1964-2009. (Cinco discos)
51. ...Y la música se volvió mexicana. (Seis discos)
52. Soy del barrio de Santiago. Tatá Benito. Pirecuas de la Sierra de Michoacán
53. 150 años de la Batalla del 5 de Mayo en Puebla. 1862-2012. (Dos discos)
54. De la sierra morena vienen bajando, zamba, ay que le da... Música de la Costa Sierra del suroccidente de Michoacán
55. El son mariachero de La Negra: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo. (Dos discos)
56. Buenas noches Cruz Bendita... Música ritual del Bajío. (Dos discos)
57. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la Catedral de Guadalajara. (Vol. II. Dos discos)
58. Los Doce Pares de Francia. Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos. (Dos discos)

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa

PRESIDENTE

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco

DIRECTORA GENERAL

César Moheno

SECRETARIO TÉCNICO

José Francisco Lujano

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Leticia Perlasca

COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Porfirio Castro Cruz

DIRECTOR DE DIVULGACIÓN

Benjamín Muratalla

SUBDIRECTOR DE FONOTECA



Los Doce Pares de Francia Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos

número 58 de la serie Testimonio Musical de México, se terminó de imprimir en diciembre de 2013 en los talleres gráficos de Impresión y diseño, ubicados en Suiza Núm. 23-bis, Col. Portales, Deleg. Benito Juárez, CP 03570, México, DF. El tiraje es de 1000 ejemplares. La edición se realizó en la Coordinación Nacional de Difusión del INAH: Silvia Lona Perales, jefa del Departamento de Impresos; Arturo Macías, diseño de portada y formación; Benjamín Muratalla, Dolores Ávila y Omar Quijas, cuidado de la edición.
Se emplearon los tipos Electra LT, Trade Gothic LT e ITC Garamond.