

DANZA Y PARAFERNALIA. SENTIDOS DESVELADOS EN LA DANZA DE KURPITIECHA EN LA MESETA PURÉPECHA DEL OCCIDENTE DE MÉXICO

DANCE AND PARAPHERNALIA. SENSES UNVEILED AT THE DANCE KURPITIECHA IN TO MESETA PUREPECHA IN WESTERN MEXICO

*Hilario Topete Lara**

La danza de Kurpitiecha que se realiza en las localidades de Angahuan, Caltzontzin y San Juan Nuevo Parangaricutiro en Michoacán, México, es un texto polisémico. Es un texto en el que pueden leerse tanto relatos bíblicos como componentes de la estructura y la organización sociales. Esta danza, además, evidencia que algunos elementos de la cosmovisión prehispánica tarasca encontraron en la danza un vehículo que los transportó hasta tiempos presentes.

Palabras claves: cosmovisión tarasca, danza de Kurpitiecha, Purépechas, estructura social, organización social.

The Kurpitiecha dance, a tradition held by the peoples of Angahuan, Caltzontzin and New St. Juan Parangaricutiro in Michoacan State, Mexico, can be understood as a polisemic text. Biblic stories as well as correlates as several aspects of the social structure and organization can be read through its passages. Furthermore, there is evidence that some elements of elements that belonged to the prehispanic Tarascan cosmovision survived until the present by means of this traditional dance.

Key words: Tarascan cosmovision, Kurpitiecha dance, Purepecha, social structure, social organization.

Introducción

La danza que captura nuestra atención se ejecuta en tres localidades de la meseta Purépecha en México: Angahuan y Caltzontzin, municipios de Uruapan, y San Juan, en el municipio de Nuevo Parangaricutiro, Estado de Michoacán (véase mapa Nº 1), pueblos que antaño formaron parte de una microrregión desmembrada por el surgimiento del Volcán Parícutin hace más de seis décadas, pero cohesionada por su religiosidad y, entre otras prácticas culturales, por la danza de *Kurpitiecha* (“*Los que se juntan*”)¹, que aún se ejecuta en las tres localidades.

El relato común

Cuando algún curioso observa la danza y pregunta por su significado, casi siempre recibe de obsequio una interpretación que, sin interposición reflexiva, parece proporcionar los sentidos y contenidos de la misma. En efecto, escribió Gerardo Ascencio Campos:

El tema de la danza es la escenificación muy a la manera sui generis (sic) de los lugareños del pasaje bíblico que se refiere a cuando Cristo tenía 12 años de edad y fue llevado por sus padres a la ciudad de Jerusalén para asistir a las fiestas de Pascua; el niño se perdió y sus padres notaron su ausencia cuando ya iban de regreso en las afueras de la ciudad. José y María tuvieron que regresar en busca del hijo, hallándolo en plena conversación con los doctores de la ley, quienes “quedaban desconcertados de su talento y las respuestas que daba” (Lucas 2,41-52).

La esencia de la danza está dedicada a los Tres Reyes Magos, simbolizados por los “Cúrpites”... que colaboran para ayudar a la Maringúa (hombre vestido de mujer que representa a la Virgen María) y el T’ arépití (el “viejo” o “señor grande”) que representa a San José, en la angustiada búsqueda del niño².

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, ENAH, México.
Correo electrónico: topetelarah@yahoo.com.



Mapa N° 1.

Palabras más, palabras menos, este es el relato que los sanjuanenses platican a los curiosos que preguntan en torno de la danza. El texto, de inicio, logra una curiosa coincidencia del Evangelio según San Lucas, donde sí se refiere al pasaje de Jesús entre los Doctores, una vez que Jesús a los doce años se extravía durante la visita que hicieran José y María a Jerusalén para la Pascua tradicional de los hebreos (celebrada entre marzo-abril, en primavera). El relato sí refiere al extravío de Jesús en la multitud, pero San Lucas nunca habla de la Epifanía de los Reyes Magos, sino de la Adoración de los Pastores que se unen (como los *kúrptis*)³ para visitar al recién nacido Mesías. Los Reyes Magos sí aparecen, pero en otro Evangelio, en San Mateo 2, 1-12. Para empezar con esta madeja tenemos, en primer lugar, que los relatos bíblicos a que se hace referencia son tres, cada uno con su tiempo: La Epifanía de los Reyes Magos (a los pocos días de nacido Jesús y, oficialmente, hoy, el 6 de enero), la Adoración de los Pastores (24 de diciembre) y Jesús entre los Doctores (dentro de la Pascua, la fiesta de renovación y, luego de Jesucristo, de resurrección). Estos tres relatos, según esta lectura que emprendo, se fundieron en uno merced a una interpretación muy peculiar tanto de la iglesia católica como de la que los propios purépechas agregaron; la lógica

de los tiempos, los lugares y los acontecimientos, como en todo hecho religioso, está en una dimensión distinta a la lógica con la que pensamos nuestra profanidad. Esto es un buen indicio.

Empero, en cuanto uno observa la danza aparecen más sospechas casi de inmediato: ¿Por qué la danza es ejecutada sólo por hombres? Si Jesús y María fueron personajes únicos, ¿por qué en San Juan existen dos josés y dos marías dentro de la danza y, además, tienen que competir entre sí? Si los Reyes Magos son un personaje central, según el relato, ¿por qué no aparecen en la danza? Además, si la adoración de Jesús por los Reyes Magos fue a los días de su nacimiento, ¿por qué la versión de la danza refiere la búsqueda de Jesús extraviado a los doce años, cuando lo que se encuentra al final de la representación, como veremos, es a un Jesús neonato? Si la danza compete a la comunidad ¿por qué la ejecutan sólo jóvenes... y solteros? Si la danza tiene un trasfondo eminentemente religioso, ¿por qué en el recorrido trinitario inicial se visita la Presidencia Municipal, aunque no esté allí el Presidente?, ¿por qué, también, existen dos cuadrillas en una localidad que se reconoce como integrada por cuatro barrios? ¿Por qué la danza tiene que ir de casa en casa donde haya novias de los ejecutantes y por qué se permite a uno de ellos ingresar a la casa de la novia y disponer de uno de sus objetos? Estas, entre otras múltiples interrogantes, que no pueden ser contestadas contemplando a la danza desde una sola perspectiva, llamaron mi atención y decidí acercarme a ella para buscar posibles respuestas, aunque fuera tan solo a algunas.

Una aproximación a la historia

Para entender algo del significado que está oculto pero adherido a la danza, es menester apuntar que San Juan Parangaricutiro fue fundado hacia 1540 como producto de la política de reducciones implementada por la administración virreinal. Al congregarse siguió un patrón más o menos común: asentamientos dispersos formaron barrios con su santo patrón de barrio y un patrono comunitario (Moheno, 1985). El etnohistoriador Carlos García Mora⁴ sostiene que también los organizaron por mitades, lo cual no es de dudarse, aunque las divisiones en mitades parecen haber sido más generalizadas en sociedades tribales, como sostiene Roger Caillois (Caillois, 1996:77 y ss.) y vincularse más –o también,

la discusión está abierta— con una estrategia cultural para la apropiación y significación de los espacios cuyas raíces se encuentran, en nuestro caso, en el mundo tarasco.

Para la organización de las tareas de reproducción del culto y las propias de la administración colonial (recaudación de tributo, pues), en las repúblicas de naturales, en la hoy región purépecha, establecieron una institución basada en el espíritu cofrático que debería establecer un accionar social según el proyecto diacónico de las órdenes religiosas que arribaron inicialmente a territorio americano (me refiero en particular a los franciscanos): el hospital (Carrasco, 1975; Moheno, 1985; Muriel, 1981; Velázquez, 1981). Asimismo, para lograr una mayor efectividad en el proceso evangelizador recurrieron, entre otros mecanismos, a las representaciones teatrales, a las danzas y a una compleja iconografía que se incrustó en paredes, portones, cruces atriales, arcadas, etc. La danza es la que aquí importa.

Pero las danzas rituales no eran desconocidas en el mundo tarasco y aquí, so riesgo de traspolar y transponer a un espacio sobre el cual tenemos escasas evidencias de que así haya ocurrido, quiero destacar las fiestas sobre las cuales existe, además, una exigua documentación: la *Hiquándiro*, “fiesta de la guerra”; la *Sicuándiro*, “fiesta del desollamiento”; la *Cuingo*, dedicada a la cacería y a la primavera, y la *Curíndaro*, “la fiesta del fuego” (Tudela, s/f: VI y ss.; León, 1979)⁵. En ellas, los danzantes se ataviaban con rodela de plata a las espaldas y, en el caso del *Petámuti*, cuando participaba, llevaba además un calabazo (guaje) para cargar el copal y el tabaco que se depositaba en los fuegos rituales y así alimentar a las deidades celestiales, a las nubes, y propiciar con ello el alimento del hombre. Todas las danzas estaban vinculadas, de manera directa o indirecta, con el fuego, la luna, la lluvia, la tierra. En el centro, las deidades *Curicaheri* (el Gran Fuego, el sol) y *Cuerauáperi* (la Diosa Madre, la creadora, asociada a la luna), poseedores de un don preciado: hacer nacer, crear, hacer renacer, recrear el mundo, la vida; en la periferia, los hombres y su responsabilidad para propiciarlo mediante fiestas, danzas, canto, música, invocaciones y sacrificios. Esta preocupación vital de los tarascos no pudo pasar desapercibida ante los ojos de los conquistadores espirituales quienes la recuperaron en el proceso de evangelización para montar sobre ella la iconografía, la hagiografía y todo lo vinculado con la palabra

revelada: la Pascua primaveral y su sentido de renacimiento se encontró con fiestas como la *Cuingo*; el cíclico nacimiento del padre de todos los cristianos (Jesús) pudo coincidir con el cíclico *Curíndaro* y la encendida del fuego nuevo, etc. En este diálogo, si bien la cronología gregoriana pudo imponerse, en materia de significados no ocurrió lo mismo. Las múltiples representaciones que sobrevivieron no podrían leerse unilinealmente, como ocurrió con las danzas. Pero regresemos.

Bien pronto se inició la articulación de la danza con, entre otros elementos de la cultura, las estructuras de gobierno que la propia comunidad, a partir de su propio proyecto y el que imponía el Estado español, principiaron a perfilar. En efecto, el proyecto estuvo en buena medida sustentado en el accionar del sistema-hospital y las instancias de tributación-fiscalización de donde, con el paso del tiempo y múltiples fracturas y recomposiciones emergería el sistema de cargos a cuyo frente se colocaría —y se coloca hasta nuestros días, allí donde existe— el cuerpo de cabildos tradicionales, es decir, un conjunto de personajes notables que han cubierto todos los cargos religiosos de un complicado sistema jerárquico que puede o no articularse con las autoridades civiles mediante normas o mediante alternancia de oficios. Pues bien, los cabildos, en muchos poblados purépechas se hicieron responsables de una imagen del Niño Dios que en algunas localidades se le recuerda hoy como el *Chichiwa* que, aunque no es siempre el santo patrón, suele tener más importancia (reflejada incluso en la fiesta) que los santos patronos de barrio y de comunidad; agregaremos que los niños sagrados, en ocasiones, como las de nuestra comunidad, pueden ser dos y eventualmente uno puede ser femenino y el otro masculino. El Niño Dios entre otras imágenes, recibía en sus festividades, representaciones, cantos y danzas, como ocurre —debida distancia por medio— en San Juan Nuevo Parangaricutiro.

Pero la danza, como todo elemento cultural, no permanece aislada y está sujeta a la posibilidad de transformaciones. La que nos ocupa hoy está compuesta por dos segmentos contrastantes entre sí. Uno de ellos es el que se conoce como *Kúrpitis* Feos, y otro llamado *Kúrpitis* Bonitos.

La indumentaria de antes

La memoria de los ancianos recuerda que a principios de siglo sólo existían los *kúrpitis* que

danzaban con máscaras “horrorosas” (se refieren a lo que consideran como mal trabajadas) todas hechas de madera tallada y que la danza se iniciaba en los alrededores del pueblo, en los campos agrícolas, como aún ocurre en el otrora San Salvador Combutzio, hoy Caltzontzin. Habría que agregar que la temporada en que se ejecutaba la danza coincidía con el fin de las cosechas (noviembre-diciembre)⁶, el inicio del año y, por supuesto, con el fin de las festividades más solemnes que posibilitaban la reproducción de la *pindekua* (“*el costumbre*”): de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre) a cuyo patronazgo se encontraba el Hospital, institución sin la cual es imposible entender la reproducción diacónica de los cargos y el sostenimiento del culto; el cambio de cargueros de la propia capilla (18-22 de diciembre, 1 de enero)⁷ las posadas (16 al 24 de diciembre) y, por supuesto, la misa para confirmar-santificar el cambio de todos los cargueros (1 de enero).

Un vistazo a las máscaras que aún se conservan, y apelando a los datos de informantes ancianos, nos revela algo significativo: la talla –estilizada– en madera representa a animales del monte: tlacuaches, tusas, coyotes. Esto, sumado al hecho de que la danza se iniciaba en los campos agrícolas, la coloca dentro de otra dimensión que, por el momento, no abordaremos: el ciclo agrícola y el vínculo de los hombres con la naturaleza a los cuales estaba también ligado el cuerpo de cabildos como responsables de que, a través de las festividades religiosas, el mundo marchase como debiera y se garantizase así la reproducción biológica y social comunitaria. Por el momento sólo agregaremos lo siguiente: la primera aparición de los *kúrptis feos* (véase Foto N° 1) no se da en enero, sino en el mes de diciembre, el 22, cuando se instala el nuevo mayordomo de la capilla del hospital a quien hacen una visita, le ofrecen música, danza y una representación en la cocina de la casa mayordomal en la cual se actúan, de forma tan grotesca e hilarante como se pueda, los trabajos femeninos; agregaremos, además, que no carece de sentido que esta primera visita se realiza justo el día del solsticio de invierno, con el cual se inicia el periodo menos fértil de la naturaleza, y a las pocas semanas de que ha concluido la cosecha, pero también marca el desplazamiento, el relevo de los viejos cargueros (salientes) de la capilla del hospital. La marcación de un ciclo cósmico (y agrícola) que muere y de un ciclo ceremonial (cambio de cargueros de la Capilla del Hospital) que ha llegado a su fin –o inicio, según se proponga–,

es evidente y nada azaroso: el marcaje del final, en los ciclos ceremoniales, es el inicio, la apertura del siguiente.

El vestuario con el que se presentaban, más allá de las máscaras, consistía, como consiste hoy, en un traje estrafalario. La danza se ejecutaba, en las mismas fechas que en la actualidad, aunque en términos de tiempo y espacios se iniciaba en San Salvador Combutzio (Parícutin, hoy Caltzontzin), en diciembre; seguía hacia enero en San Juan Parangaricutiro y culminaba en Angahuan; el recorrido, ubicado geográficamente, iba de la localidad más sureña hasta la más norteña, y San Juan era el centro y su danza era la de mayor relevancia⁸. Pero todo cambió y la ejecución trinitaria sólo quedó el recuerdo; sin embargo, los sanjuanenses, con esa enorme capacidad de absorción y reinterpretación de elementos culturales (autogenerados y adquiridos del exterior) que ha caracterizado a los purépechas, y emulando los trajes de otras danzas de comunidades aledañas, adoptaron un vestuario vistoso y lleno de significaciones con las cuales la comunidad se identificaba; así apareció una danza paralela, la danza de los *kúrptis bonitos* que no desplazó a los *kúrptis feos*, sino que estableció un diálogo con ella y sirvió para reforzar y reproducir, silenciosamente, un conjunto de oficios, roles y statuses mediante un proceso de resignificaciones. Algo había quedado también en el trasfondo, que no pereció: la recomposición de territorios en un plano simbólico, para facilitar ese proceso que llamamos comunidad, como veremos.

Aquí conviene aclarar que la intención es centrar la atención en la danza de *kúrptis bonitos* y sólo se hará referencia a los *kúrptis feos* en la medida en que nos permita avanzar en la hipótesis que pretendo demostrar.

La organización de los *kúrptis bonitos*

La danza, en su despliegue, coloca ante la mirada del estudio elementos de la estructura y la organización sociales sanjuanenses implicados y reproducidos mediante su realización y las mismas empiezan a desplegar desde los primeros pasos de la organización de la misma. Efectivamente, para la ejecución de la danza, actualmente, se forman dos cuadrillas que representan a sendos barrios que habrán de enfrentarse: el de arriba y el de abajo. Si algo llama la atención desde este momento es que estos barrios o mitades sólo existen cuando se prepara

Foto N° 1: *Kúrpite feos*.

y ejecuta la danza, porque en la cotidianeidad existen en la geopolítica cuatro barrios, cada uno con su santo patrono. Al revisar la composición de las cuadrillas aparece otro hecho significativo: ni todos los de arriba son de arriba, ni todos los de abajo son de abajo; lo que ayuda a conformarlas es una serie de relaciones entre las cuales destacan las de parentesco⁹, deuda¹⁰ y amistad. Cada cuadrilla tiene un encabezado que es el responsable de conseguir local para ensayos, el coreógrafo, la música, preparar el *charape*¹¹, conseguir un entarimado y una misa, y brindar los alimentos el primer día de la danza (al menos el desayuno); el resto forman la comparsa llamada cuadrilla. Entre todos cooperarán para solventar los gastos de la música, los alimentos y las bebidas.

En este proceso, el encabezado debe tener el cuidado de no incorporar a las cuadrillas (de competencia) a ningún casado. Precisamente, una de las asociaciones que se hace de los *kúrpite* con “*bonitos*” es a través de la soltería (que en un caso ideal podría estar asociada a la pureza, a la virginidad, o mejor, a la nueva fuerza, regeneradora); los *kúrpite feos* son casados todos y el ser casado no puede ser bello o bonito, para esta danza, por cuanto la asociación de casado con pérdida de la inocencia, castidad, o mejor, con el pecado o la fuerza vieja o desgastada, degradada. Esto, por supuesto, corre

a contrapelo de lo que en la cotidianeidad se tiene en alta estima, el matrimonio, como ritual de paso para hacer nacer al hombre mayor, susceptible de asumir puestos y cargos. Por supuesto, es entendible si contemplamos esto como una oposición de valores y de generaciones, un antagonismo social expresado en el ceremonial.

Desde el inicio de la organización de la danza se ponen en juego un tipo de relaciones que pueden observarse en otros ámbitos de la vida social: relaciones de concentración-redistribución y de ayuda mutua expresadas en múltiples donaciones y cooperaciones; sin ir muy lejos, por ejemplo, los delantales que llevan al frente son elaborados por la madre y las hermanas del danzante; en muchos casos, uno de ellos será donado por la novia, quien por medio de la prenda lo identificará. Pero entran también en juego otros elementos de la estructura social: el interés por lograr la mejor cuadrilla y ganar la competencia está vinculada con el *status* y el honor social que brinda el triunfo; además, el encabezado es, de hecho, una autoridad que vigilará la asiduidad a los ensayos, la interlocución con las autoridades eclesiásticas y civiles para conseguir el espacio donde realizar la competencia y una misa para bendecir los atuendos de los personajes principales, garantizar el orden durante los tres

días que dura la danza, y se quedará el trofeo. Una vez que se han realizado todos los preparativos, la danza inicia el seis de enero.

La entrada de las bandas

Los participantes en la danza reconocen que ésta se inicia con “*la víspera*” o “*entrada de las bandas*”, una para cada cuadrilla. Este acontecimiento marca el inicio: los jóvenes, sin vestuario alguno (porque aún no son *kúrpitis*), se reúnen en una de las esquinas en las afueras del pueblo; allí hacen su presentación las bandas, una en una acera y otra en la de enfrente. Los jóvenes llevan garrafas con charape. Cada cuadrilla hace tocar a su banda un abajeño, alternadamente, y mientras toca su banda, bailan (véase Foto N° 2) y arrojan charape a los del bando contrario entre gritos de euforia y expresiones de reto; esto prepara un ambiente de provocaciones que irritan al contrario, pero no se llega al enfrentamiento (la danza podría ser suspendida).

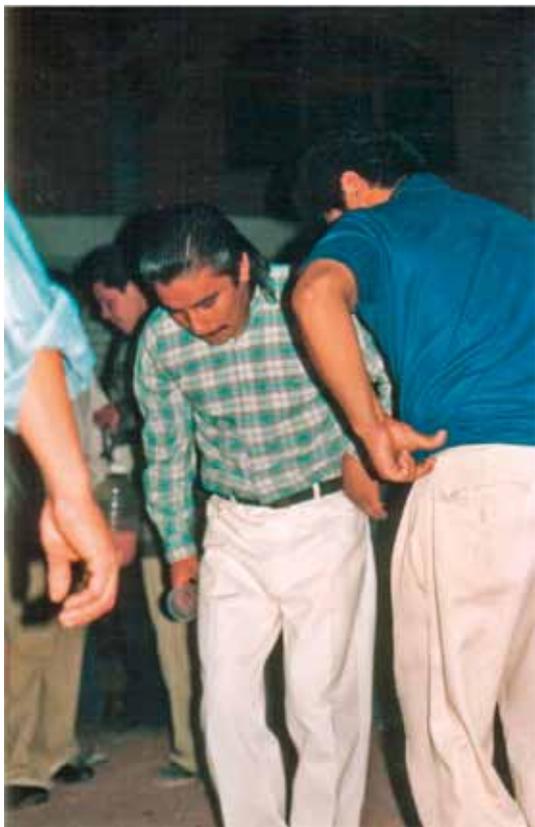


Foto N° 2. Miembros de las cuadrillas, en la víspera, bailan un abajeño.

Después de varias piezas ejecutadas se dirigen al templo, unos tras los otros. En el templo ofrecen música al sacerdote –alternadamente también– y se arrojan charape nuevamente. Más tarde se dirigen a la presidencia municipal y repiten el proceso. Por último, se concentran en la casa del mayordomo y en el patio de la casa mayordomal; luego de recibir del mayordomo una dotación de botellas de brandy, tequila o charanda, ofrecen música, se arrojan charape, se lanzan puyas y hasta se puede llegar a los conatos de pleito. Este día termina llevando cada cuadrilla a los músicos a donde han de pernoctar y recibir alimentos (la casa del encabezado).

Este recorrido trinitario no es casual. En la festividad del *Corpus Christi*, la más comunitaria para algunos, los miembros de los oficios (puesto que es su fiesta) hacen el mismo recorrido para ofrecer al sacerdote, al presidente municipal y al mayordomo su música y objetos producidos por ellos. Es, en cualquier caso, un refrendamiento de oficios, roles y estatuses que el mundo de los adultos reconoce en estas y otras circunstancias; lo diferente es que aquí son los jóvenes quienes lo realizan. Pero esta interpretación es muy pobre, se reduce a lo social pero muy limitado. Por esa razón, voy a proponer la danza dentro de otro espacio, el de lo sagrado, sobre lo cual al siguiente día se ofrecen evidencias.

Llama la atención, en primer lugar, que la recepción de las bandas, o sea el inicio de la danza, se realice de noche, en la nocturnidad. Y llama la atención porque las fiestas hebreas también se iniciaban al ponerse el sol y culminaban con la alborada; pero no solamente por eso. A nadie escapa que la noche es el espacio donde con mayor facilidad se desencadenan las fantasías vinculadas con el sexo, el poder y la muerte. La noche agrega, o incrementa, el hechizo del anonimato que conjura el fantasma de la autocensura; las normas y los vigilantes se tornan vulnerables y bajo su cobijo, sin respeto a la fecha o al horario, en pocas palabras, y potencialmente, aparecen las transgresiones propias y las ajenas. La nocturnidad es un espacio polisémico del que aquí destacaremos tanto la transgresión, como su analogación con el origen de los tiempos y el caos del universo. Un caos que en un tiempo mítico fue sometido al orden por algún héroe cultural que dotó al mundo con una cierta ciclicidad donde el renacer y el morir son una constante eterna.

En efecto, la naturaleza, cuando se acerca el invierno, pierde su fecundidad, su fuerza, parece languidecer; pero el hombre está allí, en el centro

de ella y puede ser arrastrado a su muerte. Sólo tiene un camino: re-crear el mundo y recrearse él mismo para asegurarse un orden, una nueva estabilidad. ¿Cómo lo hace? Recurriendo al único potencial que tiene, el rito, la fiesta. Pero para recrear al mundo tiene que transgredir su propia profanidad e incursionar en lo sagrado, y para transgredirla debe romper con las prohibiciones, que sólo retrasan la decrepitud que se le presenta cíclicamente en el universo. En la danza, pues, tiene que dar cuenta del caos original de donde emergió el orden y condena sus acciones a repetir tanto el caos como el surgimiento del orden, así como las acciones que realizaron los fundadores primigenios para lograrlo; pero, asimismo, incursiona en una dimensión no cotidiana, no profana, sino sagrada. Y como el orden surge de una centridad, la danza debe iniciar en las afueras para introducirse y reproducir el caos para, de allí, componer-recomponer el centro y el orden. Los *kúrpitis* no están ataviados esta noche porque aún no son los personajes sagrados que han de fundar (refundar) la nueva vida, el nuevo orden. Este es un tiempo liminal y la frontera donde se recibe a las bandas también lo es. Este espacio de la danza aparece, pues, como el anuncio de un desorden (nuevo orden) que no se ha declarado como tal.

El segundo día

Para re-producir el inicio, mediante una sacralidad adquirida para el rito, dada por la religión dentro de la cual se justifica la danza, habrá que esperar al siguiente día que, por cierto, se inicia con un desayuno en casa del encabezado. Las cuadrillas que representan a los barrios, las mitades, ya se han definido; las mitades espaciales, que aún no conforman una unidad, ni cósmica ni social, están separadas; la dualidad primigenia se ha conformado, pero aún no se enfrenta ni se une. Muy temprano empiezan a llegar los jóvenes varones que han de participar tanto como comparsas como los personajes centrales de la danza: el *T'arépiti* y la *Maringuía* (véase Foto N° 3). Después del desayuno, salen rumbo al templo llevando en unas charolas adornadas con servilletas bordadas, la máscara del *T'arépiti*, su guaje, su capotillo, sus guantes, su delantal, sus botines de *kúrpiti*¹², su burro y las encimas, en una; en otra, el sombrero, la máscara, el delantal, las enaguas blancas, el rollo, los guantes, las mascadas y los botines de la *Maringuía*. En el templo, en el espacio de donde habrán de salir convertidos en otros seres, como si asistiesen a un útero materno, sagrado y primigenio, ubicado en el centro del universo (la iglesia) dentro de una



Foto N° 3. El *T'arépiti* y la *Maringuía*.

misa, se bendicen las prendas; una vez terminada la ceremonia, y con ella el último momento de la unidad, se toman una fotografía para el recuerdo y regresan a casa del encabezado. La circunspección que se observa en esta mañana contrasta enormemente con la algarabía del día anterior y la que principiará minutos más tarde.

Cerca del mediodía empiezan a ataviarse para dar comienzo a “las llevadas”. Este es un episodio que abarca buena parte del día y del siguiente y está saturado de significaciones. Cada miembro que ha cooperado tiene derecho a una “llevada”: la cuadrilla va por las calles, seguida de música y hacen un alto en casa de la novia; allí, afuera, el *T'arépiti* y la *Maringuía* bailan un abajeño. Mientras, el novio, totalmente cubierto con máscara, capa y mascada, entra a casa de la novia y se dirige a la recámara y toma un objeto personal de ella; a cambio, en un lugar visible ha depositado un hatillo hecho –con una mascada de seda– que contiene dulces y chocolates. Ocasionalmente, además, toma una maceta y sale a la calle y entre el júbilo de la cuadrilla, la azota contra el suelo y todos se retiran para otra llevada; el fin de una llevada, así como el principio o fin de la música es marcada por el *T'arépiti* quien hace sonar su burro¹³, de cuyo cuello pende una campanita y múltiples listones de colores, a manera de bastón de mando¹⁴. Durante el recorrido suelen sumarse niños y jóvenes –también vestidos de *kúrpitis*– en calidad de acompañantes, puesto que no han de participar en la competencia y sólo se agregan para seguir, gritar, saltar y hacer más numeroso el cortejo; es de notar que el *T'arépiti* y la *Maringuía* que recorren las calles y bailan frente a las casas visitadas, no son encarnados necesariamente quienes competirán al siguiente día.

El hecho no deja de ser significativo por la ruptura de las normatividades, pero deja de serlo si pensamos en una re-creación del mundo en medio de un caos, una subversión del mundo real. En efecto, al novio, en San Juan, no le está permitido entrar a casa de la novia hasta el día que se pide la mano de ella y además, en esta ocasión, en lo que pareciera el colmo del caos o de la inversión del orden, llega a contar con la colaboración de las hermanas, primas, tías y madre para que no equivoque el objeto del cual se apodera. Con la precaución de las distancias, es un poco como la “fiesta de los locos” trasladada a tierras purépechas, con un contenido que reifica las reciprocidades y señala compromisos. La ruptura de las macetas también

tiene un significado muy estrecho con un pasado que sólo existe en el recuerdo, cuando los jóvenes interceptaban a una muchacha cuando regresaban de los sitios de abastecimiento de agua y le pedían un poco de ésta que llevaba en el cántaro para beber o mojarse la cara y, si la muchacha aceptaba, él, después de usar el líquido, tomaba el cántaro y lo rompía; a partir de ese momento, ella estaba comprometida y no podría ofrecer agua a alguien más. Hoy, algunos de los participantes le otorgan el mismo significado: allí donde él rompió una maceta, nadie más deberá hacerlo; la cuadrilla lo festeja. En el trasfondo, se ha confirmado simbólicamente la unión de la pareja y, con ello, la continuación de la especie y la sociedad.

El desorden (representado por ese deambular por el pueblo), que aún no ha terminado, está, como lo plantea R. Caillois, dentro de un orden emergente y continuará hasta lograr un propósito invisible: estimular las fuerzas vivificadoras de la naturaleza para rejuvenecer al mundo (Caillois, 1996:143) y en este pasaje de la vida comunitaria son los jóvenes la fuerza nueva y vivificadora; pero no sólo son jóvenes, sino que, al menos en el rol (normatividad ideal), “no están manchados”, maculados, mediante el acto sexual (soltero = virgen) con el que se libera esa fuerza cuyos efectos son difíciles de dominar socialmente. Y pese a que pareciera romperse con el mundo de normatividades, el desarrollo y la iconografía dicen lo contrario: orden y desorden forman una unidad.

En su recorrido por las calles del pueblo, las cuadrillas tratan de evitarse porque el enfrentamiento a golpes puede ocurrir. Esta regla también la observan los *kúrpitis* feos que hacen su aparición por las calles; cada cuadrilla con su banda de música, pero visitando, con sus trajes estrafalarios, los establecimientos comerciales para solicitar refrescos, botellas de bebidas alcohólicas o dinero, a cambio de música y danzas en las cuales se esfuerzan por una ejecución tan grotesca como jocosa; el orden está “al revés”: en la cotidianeidad son los mayores los que dan y no los jóvenes, como ocurre en la llevadas.

Los *kúrpitis*, en la versión de los viejos, ahora van de aquí para allá, buscando a Jesús-niño extraviado; se han unido para auxiliar a Jesús y a María en su empresa; son, para algunos, los Reyes Magos aunque, agregaríamos, en un tiempo, en un lugar y en una circunstancia que no les pertenece ni en el relato bíblico, ni en la representación de la danza

(es el día 7 de enero). El pueblo todo, en esta versión, es Jerusalén, el corazón del mundo cristiano.

Pero, en la versión de la que queremos servirnos aquí, y a partir de las evidencias, no parece así. Por la localidad se desplazan cuatro cuadrillas: dos de *kúrpitis bonitos* y dos de *kúrpitis feos*, que deambulan en un aparente desorden y evitan encontrarse; para ello cuentan con miembros de las cuadrillas que se adelantan para evitar el encuentro entre las dos de los *bonitos*. Sin embargo, sí pueden encontrarse una de *feos* con otra de *bonitos*; Cuando esto ocurre, los feos (adultos, casados) siempre ceden el paso a los bonitos (jóvenes, solteros) e incluso hacen callar a su música. En su deambular, los que van ataviados no pueden hablar y sólo emiten sonidos guturales, como confirmando un tiempo en que la palabra aún no existe, como reafirmando una cierta animalidad, como reproduciendo un estadio caótico que antecede a una nueva forma de vida que todavía no asoma.

El día de la competencia

En la mañana del siguiente día se ofrece en casa del encabezado con un desayuno, con algunas llevadas y con la preparación para el enfrentamiento. Allí se visten, con los atuendos bendecidos, el *T'arépiti*, la *Maringuía* y las cuadrillas que ha de competir; en términos de honor, esto es muy importante, y la congregación de curiosos en los alrededores así parece demostrarlo. Allí se prepara un ensayo final y se dirigen al tablado que las autoridades locales han dispuesto en la plaza principal.

Una vez en el lugar, las cuadrillas se colocan una frente a la otra, templete de por medio: Primero habrán de competir los "*bonitos*" y luego los "*feos*"; aquí también las normatividades vinculadas con el respeto, aparecen invertidas, como es de esperarse, porque ahora no son los mayores los que gozan de las primacías y consideraciones en términos de honores y autoridad. Pero la significación oculta de la danza lo justifica.

En el enfrentamiento primero participan los miembros de las cuadrillas en número igual por bando (el número depende del acuerdo al que los encabezados hayan llegado), acompañados por sus propias bandas; después, el *T'arépiti* de una cuadrilla con la *Maringuía* de la otra acompañados por la música propia y luego por la de la otra para probar su ritmo y capacidad para improvisar (aquí casi siempre las cuadrillas preparan una zancadilla musical para provocar los yerros del adversario); en

seguida sale a bailar la pareja que ha esperado; hacia el final, lo harán las maringuías entre sí (ejecutan sones para ellas-ellos) y por último lo harán los *T'arépitis*, como punto culminante. En todos los casos bailan con la música de unos y la de los otros.

La danza de *kúrpitis*, musicalmente, realiza una convocatoria *sui géneris* de los géneros musicales tradicionales que se interpretan en la meseta Purépecha: El torito, el son antiguo purépecha, el abajeño y el jarabe. El primero es obligatoriamente la entrada y es común que los toritos lo sean en otras fiestas y competencias; es una música ágil, carnavalesca, de convocatoria y unidad y, por ello, no es extraño que se destine a las cuadrillas tanto por su inexperiencia como por su colectividad. La siguiente interpretación es un son antiguo purépecha es, en contraste con el anterior ritmo, ceremonioso, suntuoso, que se interpreta en las bodas, en los sepelios. La tercera parte la constituye un ritmo más rápido y vigoroso que se presta para el preciosismo de los ejecutantes expertos y con capacidad de improvisación; el son es comúnmente bailado en fiestas o en las calles, allí donde se desea demostrar habilidad o retar a la de un posible contrincante, por ello crea, de antemano, estados climáticos (siempre acompañados de gritos jubilosos) que se resuelven en la cuarta fase, con la ejecución del jarabe. A propósito, no es que el jarabe sea anticlimático, sino que coadyuva a mantener el estado de ánimo del observador, a la vez que exige de los danzantes una exacerbación del conocimiento de la música, el ritmo, los compases, los pasos, las coreografías; a la vez, abre paso a una competencia de "*géneros*" y se propicia la representación de una actividad cotidiana en los ceremoniales: el intercambio de esposas para bailar (en ocasión de bodas, cambio de cargueros, etc.) es significado como signo de confianza, de paz, cordialidad y buenos deseos.

Un jurado formado por anteriores triunfadores (expertos), viejos de la comunidad e invitados (autoridades dancísticas y políticas), emitirá su fallo; se premia la música, la cuadrilla, el *T'arépiti* y la *Maringuía* ganadores. Los encabezados reciben los trofeos y se retiran a continuar con las llevadas.

Desalojada el área, arriban los *kúrpitis feos* y realizan la misma ruta de ejecuciones. Sin embargo, hay diferencias. Más allá de los trajes estrafalarios y sus máscaras (de plástico y con personajes de películas de terror, de personajes políticos o jocosos), no bailan sones y abajeños considerados como tradicionales, sino cumbias, salsas, corriditas u otro baile de moda, ejecutándolos tan grotesca y

divertidamente como se pueda. Con su retiro, todo parece haber terminado, pero no es así.

Aquí se puede emprender otra aproximación al análisis. En primer lugar, el número de ejecutantes, que es negociado. Luego, es menester no olvidar la cosmovisión, pero aquella que, con la colonia, impuso la división del tiempo cíclico, mítico y ritual en ciclos gregorianos. En esta línea de indagación nos aproximamos al renacer vinculado al desorden de donde emana el orden y a los principios fundadores: la dualidad hombre-mujer o sol-luna. Ampliemos: mediante la danza, los hombres entran en un tiempo, en un espacio y en una serie de acciones vinculados con la sacralidad; la ciclicidad de la danza, representa la ciclicidad de un cosmos reinterpretado a través de la aceptación del calendario cristiano, cuyos fragmentos temporales se encapsularon en sendas cuadrillas que representan mitades vinculadas con los periodos fértiles e infértiles y cada unidad representando también en la danza, el espacio –y otras mitades evidentes–, curioso entrecruzamiento de las categorías primigenias donde los hombres jóvenes (fuerza nueva, renovadora) conformados en mitades, crean y recrean el tiempo (el año, los años, la eternidad), crean y recrean el espacio (el espacio-centro donde se vive y se reproduce en todos los órdenes la comunidad). El punto de partida, en tiempos mundanos, es como un reiterado punto cero que es, a la vez, el mes más incierto, enero, el inicio de un nuevo ciclo y que es cuando se ejecuta la danza en la localidad-centro que era San Juan Parangaricutiro; la incertidumbre, antaño, congregaba a los cabildos para hacer una lectura del tiempo a través de los primeros indicios que brindaba el clima a través de la interpretación de lo que llamamos equipatas o cabañuelas, en cuya aparición se ejecutaba la danza (y que no dudamos, coincide con la Epifanía de la adoración de Jesús-Niño)¹⁵. Estos días son aciagos, inciertos, sin un orden específico, como lo evidencia el desarrollo de la danza en su accionar (poético ensamble de los eventos naturales con los culturales).

En la memoria de algunos lugareños, el *T'arépiti* y la *Maringuía* representan a San José y a la Virgen María, pero trayéndonos las leyendas y la iconografía de la comunidad encontramos un parangón con el sol y la luna: el Iré purépecha prehispánico era el ser (hierofánico) en que se manifestaba el sol, era el sol, el sol en la tierra, del cual descendían tanto real (mediante el Iré)¹⁶ como míticamente (del sol), los clanes purépechas y, aunque sólo en el plano

simbólico, era “el más viejo” (por la descendencia), justamente el significado de *T'arépiti*, un anciano engendrador. Por otro lado, en la cosmovisión purépecha, el otro elemento cósmico era la luna, con quien los misioneros franciscanos unieron a la Virgen María en su advocación de Inmaculada Concepción con fines de evangelización y sustitución iconográfica posterior¹⁷. La *Maringuía*, cuya significación es María, pasó a ser la sustituta de la luna. El culto al sol y a la luna fue soterrado con los siglos y en su lugar quedaron, en la danza, San José y María, los padres de Jesús, padre espiritual, a su vez, de los lugareños encarnado ahora en la imagen tutelar de la localidad, el Señor de los Milagros, una advocación de Jesucristo; Jesucristo es el sol. Un conjunto de relatos bíblicos y un relato mítico; una dimensión cosmogónica (cosmogénica) y una lectura evangélica de San Lucas, en un tiempo profano casi olvidado y en un lugar que es el lugar de los sanjuanenses, entraron en un diálogo; ni el relato bíblico, ni la cosmovisión pudieron escapar a la lectura cultural de los purépechas que los entrelazó, los resemantizó, los reinterpretó y los encapsuló en el texto dancístico.

Una interpretación así parecería forzada si no hubiesen elementos que parecieran estarnos gritando lo mismo; dentro de ellos, queremos destacar la iconografía plasmada en el vestuario: De la máscara del *T'arépiti*, penden listones y chorros multicolores que, como en el caso de la Danza de los Viejitos de otras localidades, se asocian con los rayos solares; son un atributo del sol¹⁸; además, este personaje porta un capotillo en el que siempre debe llevar un espejito también asociado indudablemente al sol; y, por último, a sus espaldas deposita un guaje maqueado en negro y adornos dorados, también vinculados al sol y a la autoridad, que reiteran la significación de los listones multicolores que penden del burrito. El resto de los atributos afirman su masculinidad y su autoridad: el burro es el símbolo de la mayor autoridad (es un bastón de mando, como expresamos) que sólo puede tener el varón de mayor jerarquía (en la jerarquía del sistema de cargos, los mandones llevan también, como signo de su autoridad, una vara de mando también adornada con listones), en este caso el *T'arépiti*-sol y, para remarcar su ascendencia (en términos de edad simbólica, para remarcar que es “*el más viejo*” y por ende asociable con el sol, sólo su máscara puede llevar barba; el resto de los *kúrptis* carece de ella o a lo sumo llevan bigote). La *Maringuía* (la Virgen María, como afirman los

lugareños) es la pareja del sol, es la luna joven y virginal según las leyendas purépechas y su atuendo es más discreto: un rebozo oscuro le cubre la cabeza y cae a sus espaldas, como un manto nocturno; pero es también el elemento fértil y fecundable, como parecen mostrarlo las flores que adornan su sombrero.

En la ejecución de la danza también puede hacerse una lectura de las normatividades que saltan en la cotidianeidad y en la ritualidad. El *T'arépiti*, al igual que los miembros de la cuadrilla ejecutan zapateados vigorosos (que se acentúan con el tintineo de unas sartas de cascabeles que llevan atados a la pantorrilla) en tanto que la *Maringuía* se desliza con un valseo discreto durante todas las ejecuciones. Asimismo, en los movimientos coreográficos se evidencia un cortejo en el que el hombre (encarnado en el *T'arépiti*) toma la iniciativa, como en la vida cotidiana, y la mujer (*Maringuía*), coqueta, pero con mucha discreción, provoca y rehuye al cortejo, como también puede observarse en la cotidianeidad. En el origen, el enfrentamiento es también un cortejo de donde devendrá todo cuanto existe... y el hombre, por supuesto.

Existen algunos otros elementos significativos en la danza: la *Maringuía* lleva siempre un bolso cuya significación de los lugareños es que la mujer se encarga de administrar todo lo que el hombre gana; esto, más allá de la danza es parte de un rol femenino que se cumple –interpretaciones de por medio– en la vida diaria (los hombres de la casa, marido e hijos, solteros o casados, hacen entrega a la madre de lo que ganan para que sea ella quien se encargue de distribuirlo de la manera más pertinente) y marca la importancia de la mujer en el proceso de reproducción social. Otro elemento que aparece como disturbador es el hecho del “intercambio de parejas” en el desarrollo de la danza, que pareciera contradecir el enorme celo que la comunidad masculina guarda sobre la mujer; sin embargo, no lo es tanto si miramos a la historia y a la ritualidad: en la historia, según *La relación de Michoacán* de Fray Jerónimo de Alcalá, se nos informa que cuando un gobernante visitaba a otro, al llegar a las puertas de su *troj* (troje), le ofrecía música, *kanakuecha*¹⁹ y su esposa bailaba con el dueño de la casa visitada, para luego bailar el visitante con la esposa del visitado. Todo esto, si era aceptado y reciprocado, era un código mediante el cual se simbolizaba la buena voluntad y la paz, con el cual se conjuraba cualquier enfrentamiento; hoy día, en los ceremoniales, cuando se lleva algún presente

al carguero, también se ofrece música y se baila en parejas cruzadas y la significación es la misma.

Por último, habría que agregar que en la danza sólo participan hombres: cierto, en una localidad donde la experiencia etnográfica nos ha demostrado que la mujer es el pilar sobre el cual descansa la reproducción social comunitaria, parece como paradójica la expulsión de las mujeres en la danza; esto no debe extrañar porque una cosa es el rol, es decir, lo que se dice que debe ser y otra la realidad, o lo que se hace. En efecto, la mujer es la que más introyecta la *pindekua* y la reproduce (la mujer conoce mejor los rituales y su proceso, se encarga de la reproducción social comunitaria y en ocasiones es el pilar en que descansa la familia y/o el grupo doméstico por la actividad económica que despliega), pero su intensa e importantísima actividad, es colocada por debajo de lo que dicta la propia *pindekua* para el rol: son los hombres en quienes, en la formalidad, descansa la autoridad, las responsabilidades comunitarias y la realización del proyecto que es la comunidad; no es extraño, pues, que en una danza donde se compromete el orden del ciclo siguiente que ha de vivirse, en términos de rituales, de cosechas, de fiestas y otros aspectos de la vida, sean los hombres y sólo los hombres los que participen; además, en ella no está encapsulado únicamente un antagonismo de los sexos, sino también uno de orden social. Pero ocurre que también, en la cosmovisión, es el elemento masculino el que posee el potencial creador y activo; el elemento femenino es pasivo, coadyuvador tan sólo.

También decíamos al inicio que la danza sirve para reafirmar autoridades y adquirir algún género de recompensa. Pareciera que la cuota de honor, enmascarado como prestigio, se hubiera alcanzado al final de la competencia, con la obtención del triunfo y el trofeo.

El último día de la danza

El fin último de la ejecución de la danza no es la obtención del galardón (no lo era al menos en su sentido original, y así parece leerse aún en las acciones realizadas el último día de la danza. Recordemos que existen dos cuadrillas ganadoras, aunque la que aquí interesa es la triunfadora de los *Kúrpitis* Bonitos que, esa mañana, se concentra en la casa del carguero del “Niño Dios de los Viejitos” y la otra en casa del carguero del “Niño Dios de las Pastorcitas” (véase Foto N° 4), en cuyo honor,

para el 25 de diciembre, los cargueros han confeccionado en el templo sendos nacimientos en cuyos pesebres se han depositado las imágenes, luego de llevarlas, el 24 de diciembre, desde su casa hasta el templo con música y danza. Las imágenes de los niños, que previamente fueron llevadas del templo a la casa del carguero para ese día nueve, ahora deberán ser llevadas a la casa del nuevo carguero. El honor que corresponde a la cuadrilla ganadora (la que encontró a Jesús en el Jerusalén-San Juan Nuevo Parangaricutiro mediante un rito, ganar la competencia) es transportarla a casa del nuevo carguero y es la *Maringuía* quien, durante todo el

recorrido, la lleva en brazos; el motivo oculto por el cual se ha competido ahora queda desvelado: ganar la competencia (desde antes de que se ofrecieran trofeos, lo cual es novedoso, recientemente incorporado), era ganar el honor de ser la cuadrilla –y estar al lado– de los cabildos (y del Niño Dios a su cargo), la máxima autoridad tradicional de la comunidad que garantizaba la unidad y continuidad del propio proyecto comunitario.

La danza ha terminado. Una dualidad de fuerzas jóvenes (que a su vez ha desplazado a otra dualidad (de fuerzas caducas), cada una con una serie de dualidades internas (sol-luna, mitades), han



Foto N° 4. El T'arépiti y la Maringuía con uno de los Niños Dios.

emergido del caos, triunfantes, unidos, sin asomos de violencia ni maldad, encabezados por José-sol y María-luna, la pareja creadora; el mal exorcizado, es una precondition para entrar en contacto con la imagen sagrada, inmaculada (como inmaculada fue su concepción) del Niño-Jesús, el sol nuevo, a la vez creador y vigoroso protector de los hombres. El orden se ha restaurado; las fuerzas viejas han dado paso a las nuevas; el mal (la violencia, el desorden) se ha conjurado. Un nuevo ciclo habrá de comenzar con la dilución de las dualidades territoriales, donde se difuminarán, aunque no mueran, las dualidades bien-mal, masculino-femenino, nuevo-viejo, para dar paso a un mundo con menos incertidumbres. Ahora los hombres pueden vivir en el mundo, en el centro del mundo, con la certeza de que el espacio que habitan es un mundo renovado, regenerado, promisorio y regido por el dios de la razón, la verdad del bien.

Colofón

No olvido nunca el corrosivo comentario del Dr. N. León vertido sobre el Sr. E. Ruiz, recriminándole haberse inventado unas vírgenes que se dedicaron, una vez instalado el hospital, al culto a la luna y al sol, pero al ver la danza, un texto saturado de significaciones, no pude asirme, para entenderla, únicamente del relato de G. Ascencio Campos. Un pasaje bíblico no permite darle coherencia; se requieren tres de ellos: La Adoración de los Pastores,

la Epifanía de la adoración de los Reyes Magos y Jesús entre los Doctores. Aún así, quedan muchos cabos sueltos, como la secuencia en que se presentan en la Biblia y la que nos muestra la propia danza, aunque existen muchas analogías y coincidencias.

Tampoco partiendo de los comentarios de los que en 1995 fueron mis informantes en San Juan Nuevo Parangaricutiro y en Caltzontzin puede comprenderse. Incluso uniendo la información por ellos proporcionada y las fuentes bíblicas podría darle coherencia. La iconografía, las normatividades enclaustradas en la danza, su organización y el propio desarrollo, así como el uso de los espacios no podían ser interpretados con esta información. La complejidad rebasa estos estrechos marcos. Sew hacen indispensables nuevas vías. La historia podría aportar elementos adicionales, pero no todos. Un análisis desde la perspectiva del pensamiento complejo podría ayudar. Sin llegar a una interpretación semiótica, porque no era el propósito, la danza empezó a revelarse como un texto que podía leerse desde diferentes perspectivas: aparecieron así, como interdialogantes varios textos (tres pasajes bíblicos, una cosmovisión, un sistema normativo, un sistema de valores, un sistema de roles, una normatividad de oficios y de estatuses y una serie de fractales) conformando un nuevo texto donde se refleja el todo, aunque no en su totalidad, que es la comunidad, sólo comprensible dentro de un proceso más complejo llamado cultura.

Referencias Citadas

- Alcalá, F.
1988 La relación de Michoacán, SEP, México.
- Basalengué, F.
1989 Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán, Basal Editores, Morelia, México.
- Caillois, R.
1996 El hombre y lo sagrado (2/a reimp.), FCE, México.
- Carrasco, P.
1976 El catolicismo popular de los tarascos, SEP-Setentas, México.
- Moheno, C.
1985 Las historias y los hombres de San Juan, COLMICH-CONACyT, México.
- Muriel, J.
1981 "Las cofradías hospitalarias en la formación de la conciencia comunitaria", en F. Miranda (Ed.) La cultura purhé, COLMICH- FONAPAS (Michoacán), México.
- Velázquez Morales, C.
1981 "Transferencia de excedentes a los evangelizadores a través de los cargos religiosos en el sistema tradicional de las comunidades indígenas", en F. Miranda (ed.) La cultura purhé, COLMICH-FONAPAS (Michoacán) México.

Notas

- ¹ Conversación informal con Tomás Anducho, de San Juan Nuevo Parangaricutiro, 10/II/1995.
- ² La transcripción fue realizada de una fotocopia de otra fotocopia que me facilitaron en San Juan Nuevo Parangaricutiro de, al parecer, una revista cuya identificación no me ha sido posible realizar. Por tanto, el crédito se otorga con esa limitación.
- ³ Si bien *kurpitiecha* es más correcto, en lo sucesivo utilizaré el término *kúrpitis*, que es con el cual los lugareños de San Juan Nuevo Parangaricutiro se refieren a la danza.

- ⁴ Esta hipótesis la planteó Carlos García Mora, de forma oral, en abril del 2000.
- ⁵ La escritura de los nombres de los dioses y los de las fiestas, en este párrafo, se toman de la primera obra citada en este párrafo.
- ⁶ En Caltzontzin, la danza de *kúrpi* se efectúa en el último tercio de diciembre, una vez que han finalizado las cosechas.
- ⁷ Entre el 18 y el 22 de diciembre se hace el desalojo de los cargueros salientes en la Capilla de la Inmaculada Concepción de San Juan Nuevo Parangaricutiro. El 22, ya debe estar instalado el nuevo mayordomo y sus cargueros. El 1 de enero se realiza la misa y la coronación de todos los nuevos cargueros para el año.
La fecha del 22 de diciembre no puede pasar desapercibida por dos razones que luego recuperaremos en el análisis de esta danza: porque allí aparecen por primera vez los *kúrpi* *feos*, quienes parodian las labores domésticas para la mayordoma y la priosta nuevas y ofrecen música y danzas, dentro de un proceso de instauración de nuevos cargueros que han relevado a los viejos; segunda, porque la fecha coincide con solsticio de invierno.
- ⁸ La diferencia de tiempos para ejecución, me comentaba en entrevista el Sr. José Anguiano de San Juan Nuevo Parangaricutiro, obedecía a que el sacerdote de este pueblo debía estar presente en los tres pueblos. La información permite explicar parcialmente la secuencia de la ejecución intercomunitaria.
- ⁹ En la conformación de las cuadrillas es muy frecuente encontrar hermanos, primos, sobrinos, tíos, etc.
- ¹⁰ Las relaciones de deuda son de dos tipos fundamentales: las que se contraen con un santo y las que se contraen con los organizadores. Las que se contraen con el santo pueden ser pago de manda por un don recibido o uno por recibir; las que se contraen con los organizadores están más estrechamente vinculadas con una de orden moral (invitación) o por una reciprocidad (participación en ocasión anterior en la danza porque el organizador haya participado en la danza que ahora otro organiza).
- ¹¹ El charape es una bebida hecha a base de agua de frutas con alcohol potable. Anteriormente luego de preparada la bebida era sometida a un proceso de fermentación o de añejamiento depositando el preparado unos noventa días bajo tierra. En la actualidad se prepara sólo con días de anticipación.
- ¹² Este es un elemento de la danza que llama la atención por cuanto que los participantes en la competencia no pueden llevar otro tipo de calzado que no sea el botín especificado. Estos son elaborados por zapateros de la propia localidad.
- ¹³ El burro es una talla en madera con la forma de una cabeza de caballo, cuyo cuello se prolonga en una asta de poco más de un metro de longitud. Pese a este desacuerdo, llamarle burro tiene sentido: si la danza se vincula con Jesús de Nazaret, su nacimiento y la adoración, y José trasladó a María en un burro, no podría llamársele caballo. La forma no necesariamente debe corresponder con el contenido, aunque de alguna manera deben estar vinculados ambos. Lo más interesante de este elemento de la danza es que su sonido, provocado por su portador, puede marcar el inicio de la música y el fin de la misma, llama a reunión y dispone el avance de la cuadrilla. El código para descifrar la circunstancia se aprende desde pequeño y, sin hacer indicaciones orales, la respuesta es casi siempre inmediata y sin equivocación.
- ¹⁴ La importancia del burro queda evidenciada por cuanto la disputa para tenerlo en mano (disputa sin enconos, claro) y que se evidencia cuando no está en manos del *T'arépiti* o del encabezado, únicos que pueden llevarlo y agitarlo.
- ¹⁵ Estas reuniones de cabildos para hacer una lectura del tiempo (una especie de pronósticos) fueron comunes en el área purépecha. En los pueblos de La Cañada, ciertas fiestas religiosas de congregación de pueblos mediante sus santos, lo confirman.
- ¹⁶ “*Había dentro de su casa [del cazonci] muchas señoras, hijas de principales, en un encerramiento que no salían sino las fiestas a bailar con el cazonci. Éstas hacían las ofrendas de mantas y pan para su dios Curicaueri. Decían... que eran aquellas mujeres de Curicaueri. En éstas tenía muchos hijos el cazonci y eran parientas suyas muchas de ellas y después casaba algunas de estas señoras con algunos principales*” Fr. J. De Alcalá, *La relación de Michoacán*, México, SEP, 1988, p. 236.
- ¹⁷ ¿No ocurre, acaso, que en los portones de las iglesias o en los bajorrelieves en las piedras están plasmados un sol del lado izquierdo, y una luna del lado derecho, y que el acomodo de los feligreses en el interior del templo se hace separando a los hombres (sol) y a las mujeres (luna) a izquierda y derecha respectivamente?
- ¹⁸ En la iconografía purépecha prehispánica, los medallones de obsidiana bruñida, reflejantes por tanto, eran la representación del sol.
- ¹⁹ Corona de flores.